CAHIERS DU CINÉMA



Nº 43 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉ-CINÉMA • Nº 43



Jean Marais dans LE COMTE DE MONTE-CRISTO, tourné pour la première fois en couleurs par Robert Vernay, d'après le roman d'Alexandre Dumas, adapté et dialogué de Georges Neveu (SIRIUS).

NOTRE COUVERTURE



Silvana Pampanini dans LA TOUR DE NESLES, d'Abel Gance. (*Films Fernand Rivers*). C'est avec un grand plaisir — et en publiant « l'entretien » et la filmographie de ce numéro — que nous saluons la « rentrée » d'Abel Gance. Nous rendrons compte en détail de *La Tour de Nesles* lors de sa prochaine sortie. Disons d'ores et déjà notre joie devant ce film extraordinairement jeune, alerte et entrainant. On frémit en pensant à ce que tout autre eût fait de ce vieux mélodrame ! Utilisant intelligemment la verve de Pierre Brasseur, Abel Gance a brillamment gagné une partie qui, souhaitons-le, lui ouvrira, toutes grandes, les portes des studios français.

DERNIERE MINUTE

Au moment de mettre sous presse nous apprenons la décision d'expulsion prise à l'égard de la Cinémathèque Française. Il est inadmissible que ce précieux et prestigieux organisme soit mis à la rue sans que lui soit assuré un autre local et le temps de s'y installer. Nous y reviendrons.

Cahiers du Cinéma

JANVIER 1954 — TOME VIII — Nº 43

SOMMAIRE

Les Films

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca. *Directeur-gérant :* L. Keigel.

ÉDITORIAL

Tout d'abord, bons vœux à nos lecteurs et très particulièrement à nos abonnés dont la fidélité depuis près de quatre ans nous a permis de poursuivre notre tâche.

Ensuite, la tradition voudrait qu'en cette aube d'une année nouvelle nous fassions le bilan de l'année cinématographique écoulée. Nous ne sacrifierons qu'à moitié à la tradition. Quotidiens et hebdomadaires, en effet, ont déjà dressé ces listes, constaté les profits et pertes; nous-mêmes, en ce qui concerne le cinéma français, avons récemment fait un large tour d'horizon. Nous nous contenterons donc de donner une liste récapitulative des principaux événements cinématographiques de 1954.

Les voici pêle-mêle : écrasement du « relief » par le Cinémascope ; succès financier certain et succès tout court assez étendu des différents procédés d' « écran large »; lent démarrage en France des films « larges »; légers progrès dans le niveau moyen de la couleur ; redressement économique sensible du cinéma hollywoodien après la crise T. V. - procédés nouveaux ; succès croissant du cinéma japonais; développement de la production dans des pays comme l'Inde, la Chine nouvelle ; départ de la production dans d'autres comme le Brésil, l'Indonésie, etc... ; statu quo en Angleterre, stagnation en Allemagne, prospérité en Italie, etc...

En France : le problème de la censure et de la pré-censure demeure entier, la loi d'aide demanderait toujours de nombreux aménagements et encore, même améliorée, ne ferait-elle rien pour les films audacieux et originaux, rien pour les jeunes réalisateurs ; on l'a déjà dit, le phénomène le plus caractéristique et le plus désastreux de la production française, outre la diminution du nombre total de films (y compris les coproductions) et du nombre des films purement français (moins de 50 en 1954), est la disparition de la production moyenne (où l'on trouvait en général l'audace et l'originalité) écrasée entre le petit film sans ambition et la super coproduction ; un dernier problème est né avec la fin de l'année : avec le système d'une distribution de primes à la qualité une solution

paraissait trouvée pour sauver le court métrage de la ruine ; la suspension des travaux du jury chargé de répartir ces primes fait naître les plus légitimes angoisses. En ce début d'année notre premier souhait sera donc que le ministre tuteur du cinéma ne revienne pas sur le principe de cette aide à la qualité et permette qu'échoient enfin les récompenses si justement et depuis si longtemps attendues.

Signalons aussi les débuts dans les studios français de Jules Dassin, la rentrée de Jean Renoir et d'Abel Gance, les premières chances données à Norbert Carbonau et Jean Mousselle... mais l'absence de productions de René Clair, Jean Grémillon, Robert Bresson, Alexandre Astruc, Jacques Tati, Jean Cocteau, Nicole Védrès, Roger Leenhardt et Paul Grimault (où est le dessin animé français ?)

Nous avons vu un nombre honorable de bons films cette année. Quels sont-ils ? A cette question répond notre petit référendum de la page 5.

Nous en verrons sans doute encore un grand nombre de bons ou d'intéressants cette année. Parmi ceux qui vont sortir, ceux qui sont en tournage ou ceux qui vont être tournés, bref parmi ceux que vous avez une chance de voir en 1955, on peut, outre Les Diaboliques de Clouzot, La Strada, de Fellini et On the Waterfront de Kazan, films dont on sait déjà la valeur, signaler sans trop de risques comme devant retenir l'attention par leur excellence ou pour, au moins, leurs intentions : French Cancan de Renoir, Du Rififi chez les hommes de Dassin, La Tour de Nesles de Gance, Monsieur Arkadin de Welles, Le pain vivant de Mousselle, Les belles années d'Astruc, Lola Montez d'Ophuls, La pointe courte d'Agnès Varda, Senso de Visconti, Voyage en Italie, Jeanne au bûcher et La peur de Rossellini (dont on espère voir également Amore et Où est la liberté), Moby Dick d'Huston, Sabrina et Sept ans de réflexions de Wilder, Carmen Jones de Preminger, A Star is born de Cukor, La comtesse aux pieds nus de Mankiewicz, Dial M for Murder et Rear Window d'Hitchcock, La terre des pharaons d'Hawks, Johny Guitare de Ray et Les Hauts de Hurlevents de Bunuel.



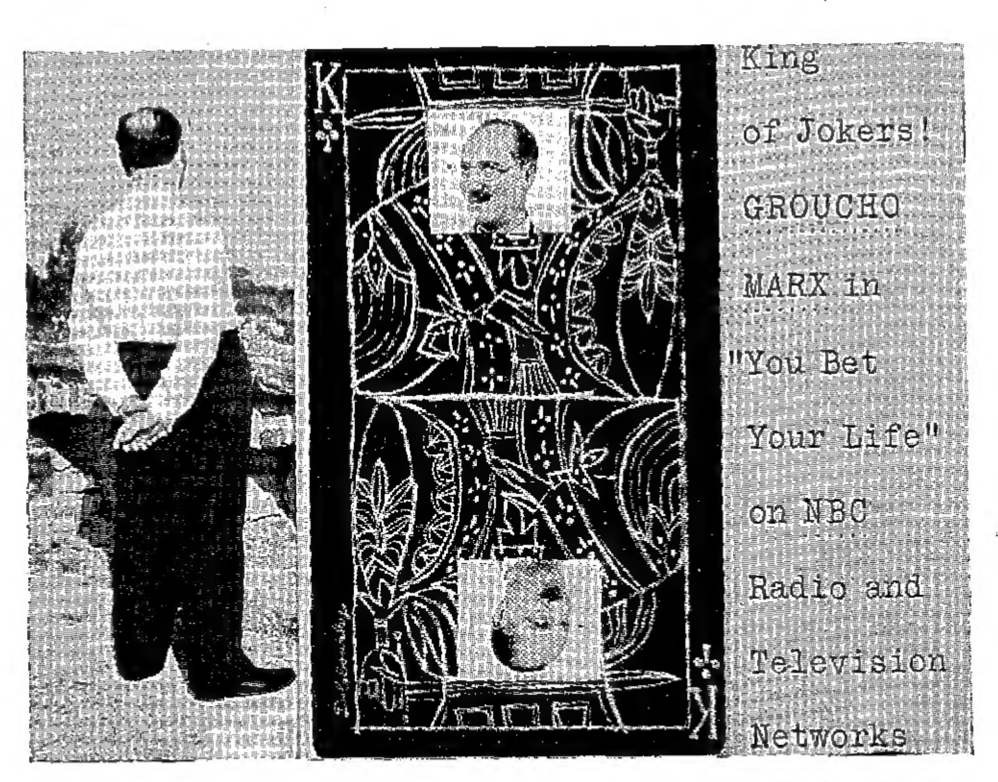
Cette année des concurrents nous sont nés ou se sont affirmés. Positif a quitté Lyon pour Paris et s'appuie maintenant sur une solide maison d'édition, et, avec les premières brumes de l'hiver, Cinéma 55, organe de la Fédération Française des Ciné-Clubs, a pris son essor. Positif est une revue bien faite, mordante, et la formule de Cinéma 55 devrait lui valoir un large succès populaire. Nous ne nourrissons pas de sentiments aigres à l'égard de ces deux entreprises, nous estimons qu'il y a place aujourd'hui pour une coexistence pacifique et profitons de l'occasion pour leur adresser nos meilleurs vœux pour 1955.



Nous ouvrirons un jour le dossier des lettres des lecteurs des Cahiers. *De l'enthousiasme à l'injure, du compliment aux plus vives critiques, les opinions les plus diverses circulent sur le compte des* Cahiers. *Tel nous reproche d'être de gauche, tel autre de droite, tel autre encore nous félicite de soutenir certains réalisateurs, pendant qu'un quatrième nous en blâme... etc.*

C'est un fait que nous ne prônons pas ici une théorie unique et stricte sur le cinéma. Les principes les plus démocratiques règnent à l'intérieur de notre équipe où les aînés s'en voudraient d'imposer leurs croyances à leurs cadets. Un seul critère — l'amour du bon cinéma — nous guide dans nos efforts. La progression régulière de nos abonnements et de notre tirage nous donne à penser que la majorité de nos lecteurs nous suit dans notre recherche et que nous n'avons pas failli dans notre but qui fut en 1951 de donner une suite à La Revue du Cinéma, *aussi bien la « jaune » de 1946, que la « rouge et blanche » de 1928. Prenons donc rendez-vous, si vous le voulez bien, pour notre numéro 50.*

LES CAHIERS DU CINEMA.



Dans notre prochain numéro vous aurez le bonjour d'Alfred et de Groucho. (Passé au fil du magnétophone Hitchcock « avoue » à Truffaut et Chabrol ses intentions profondes ; Début de l'encyclopédie-feuilleton qu'André Martin a consacré aux Marx Brothers.)

LES DIX MEILLEURS FILMS DE L'ANNÉE

Les voici selon seize de nos amis à qui nous avions adressé la liste des films parus à Paris en 1954 :

Henri Agel. — Okasan ; La Vie de O'Haru ; Les Portes de l'Enfer ; Le Manteau ; El ; Father Brown ; L'Equipée sauvage ; Monsieur Ripois ; Les Vitelloni ; La Moisson (ordre non préférentiel)

Jacques Audiberti. — 1. Tant qu'il y aura des hommes ; 2. Si Versailles m'était conté ; 3. Okasan ; 4. Le Manteau ; 5. Monsieur Ripois ; 6. Pain, amour et fantaisie.

André Bazin. — Les portes de l'enfer ; El ; Robinson Crusoé ; Châteaux en Espagne ; Touchez pas au grisbi ; Tant qu'il y aura des hommes ; Roméo et Juliette ; Désert vivant ; L'équipée sauvage ; Monsieur Ripois. (Pas d'ordre préférentiel.)

Pierre Braunberger. — 1. Monsieur Ripois ; 2. Touchez pas au grisbi ; 3. Pain, amour et fantaisie ; 4. Tant qu'il y aura des hommes ; 5. Vacances romaines ; 6. Okasan ; 7. L'équipée sauvage ; 8. La louve de Calabre ; 9. Le blé en herbe ; 10. Comment épouser un millionnaire ; 11. Robinson Crusoé ; 12. Les Vitelloni.

Claude Chabrol. — 1. Une Femme qui s'affiche ; 2. Touchez pas au grisbi ; 3. Les Hommes préfèrent les blondes ; 4. La Femme au gardénia ; 5. El ; 6. Rivière sans retour ; 7. Robinson Crusoé ; 8. Ecrit dans le ciel ; 9. Les rats du désert ; 10. Quand la Marabunta gronde.

Jacques Doniol-Valcroze. — 1. El ; 2. Roméo et Juliette ; 3. Plus fort que le diable ; 4. Touchez pas au grisbi ; 5. Monsieur Ripois ; 6. Les Vitelloni ; 7. Châteaux en Espagne ; 8. Les enfants d'Hiroshima ; 9. Vacances romaines ; 9 *bis*. Robinson Crusoé ; 10. La Moisson ; 10 *bis*. Le Rouge et le Noir.

Pierre Kast. — 1. L'équipée sauvage ; 2. Robinson Crusoé ; 3. Plus fort que le diable ; 4. Monsieur Ripois ; 5. Roméo et Juliette ; 6. Okasan ; 7. Les 5.000 doigts du Dr T. ; 8. El ; 9. Touchez pas au grisbi ; 10. Les Vitelloni.

Ado Kyrou. — 1. El ; 2. L'Equipée sauvage ; 3. Les Vitelloni ; 4. Plus fort que le diable ; 5. Les Portes de l'Enfer ; 6. Le Rouge et le Noir ; 7. La Louve de Calabre ; 8. Le Navire des Filles perdues ; 9. Tous en scène ; 10. Barbe-noire le pirate.

Robert Lachenay. — 1. Une Femme qui s'affiche ; 2. Barbe-Noire le pirate ; 3. Les Hommes préfèrent les blondes ; 4. La Furie du désir ; 5. Rivière sans retour ; 6. La Professionnelle ; 7. Drôle de meurtre ; 8. Les Corsaires du Bois de Boulogne ; 9. Le Port des Passions ; 10. Fille d'amour ; 11. Quand la Marabunta gronde.

Claude Mauriac. — Les Portes de l'Enfer ; Le Manteau ; Robinson Crusoé ; Châteaux en Espagne ; Touchez pas au grisbi ; Tant qu'il y aura des hommes ; Roméo et Juliette ; L'Equipée sauvage ; Monsieur Ripois ; La Provinciale. (Pas d'ordre préférentiel.)

Alain Resnais. — 1. Les Vitellonni ; 2. L'Equipée sauvage ; 3. Monsieur Ripois ; 4. Okasan ; 5. Le Manteau ; 6. Plus fort que le Diable ; 7. Tous en scène ; 8. Une Femme qui s'affiche ; 9. Touchez pas au grisbi ; 10. Châteaux en Espagne.

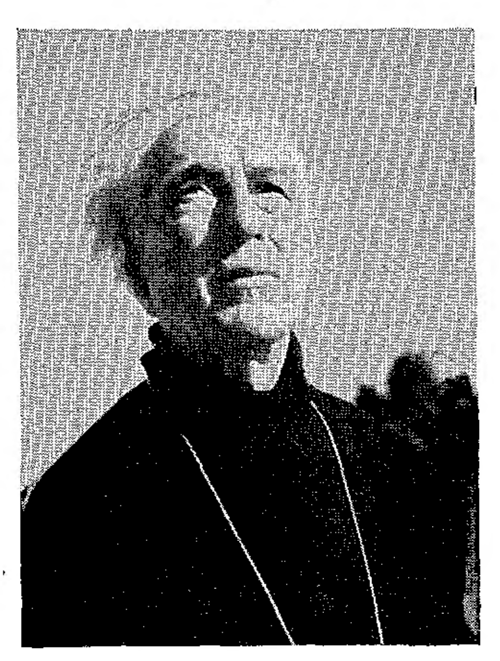
Jean-José Richer. — 1. El ; 2. La Femme au gardénia ; 3. Les Vitelloni ; 4. La Vie de O'Haru ; 5. Mon Grand (So Big) ; 6. L'Amour d'une femme ; 7. Touchez pas au grisbi ; 8. Les Hommes préfèrent les blondes ; 9. Robinson Crusoé ; 10. La Tour des ambitieux.

Jacques Rivette. — 1. Les Hommes préfèrent les blondes ; 2. El ; 3. Nous les femmes (le sketch de R. Rossellini) ; 4. Une Femme qui s'affiche ; 5. Robinson Crusoé ; 6. La Femme au gardénia ; 7. Rivière sans retour ; 8. Touchez pas au grisbi ; 9. Cupidon photographe (I love Melvin) ; 10. Tempête sous la mer.

Maurice Scherer. — 1. Les Hommes préfèrent les blondes ; 2. La Femme au gardénia ; 3. Touchez pas au grisbi ; 4. Rivière sans retour ; 5. Mogambo ; 6. Une Femme qui s'affiche ; 7. Les Portes de l'Enfer ; 8. La Furie du désir ; 9. Monika ; 10. Monsieur Ripois.

François Truffaut. — 1. Nous les femmes (*uniquement* le sketch d'Indgrid Bergman et Roberto Rossellini) ; 2. Les Hommes préfèrent les blondes ; 3. Une Femme qui s'affiche ; 4. Touchez pas au grisbi ; 5. Rivière sans retour ; 6. La Femme au gardénia ; 7. El ; 8. So big (Mon grand) ; 9. Roméo et Juliette ; 10. La Furie du désir ; 11. Naufragé volontaire (d'Alain Bombard).

Annette Wademant. — 1. Les Vitelloni ; 2. El ; 3. Touchez pas au grisbi ; 4. Vacances romaines ; 5. Le Blé en herbe ; 6. Pain, amour et fantaisie ; 7. Une Femme qui s'affiche ; 8. Comment épouser un millionnaire ; 9. Les 5.000 doigts du Docteur T... ; 10. Ecrit dans le ciel.



Abel Gance.

ENTRETIEN AVEC ABEL GANCE

par Jacques Rivette
et François Truffaut

L'élaboration et la réalisation de ces « Entretiens avec... *» sont régies par deux règles. D'abord ne choisir que des réalisateurs que nous aimons. Ensuite les laisser s'exprimer à leur guise sans jamais les embarrasser par des questions « gênantes » ou insidieuses. Faut-il donc nous excuser de n'avoir réussi à obtenir de l'auteur de* Napoléon *aucune anecdote ? Abel Gance dit quelque part dans ces entretiens : « On ne parle de moi que sur hier, rarement sur aujourd'hui, jamais sur demain. » Si le metteur en scène du* Droit à la vie *et de* Beethoven *n'a pas vidé tout son sac, c'est qu'il a plus d'un tour dedans et que l'un des plus fameux s'appelle la Polyvision.*

Monsieur Abel Gance, l'avenir est à vous ; parlez-nous de La Tour de Nesle...

— Qu'il me soit permis ici de remercier mon vieil ami Fernand Rivers qui, en souvenir des grands succès commerciaux que nous avons eus ensemble il y a vingt ans avec *Le Maître de Forges* et *La Dame aux camélias*, m'a remis le pied à l'étrier en me permettant d'exécuter *La Tour de Nesle* alors que tous les producteurs sans eexception avaient organisé contre moi une sorte de conspiration du silence qui m'amenait tout droit au tombeau. *La Tour de Nesle*, certes, cela sonne « périmé » mais si Alexandre Dumas s'était appelé Shakespeare nous aurions eu une très belle tragédie de plus et un mélodrame de moins. Ne pouvais-je sur le plus humble barreau de mon échelle essayer de revigorer ce vieux drame ?

Le postulat étant ce qu'il est — je n'ai évidemment pas pu le transformer à ma guise — il conserve nécessairement un accent paroxystique « 1830 » mais soutenu par l'interprétation de Sylvana Pampanini et Pierre Brasseur, par une photographie homogène de qualité, je crois avoir fait de ce sujet difficile une œuvre éminemment commerciale.

— Avez-vous choisi de prendre au sérieux la pièce de Dumas ou, au contraire, celui de la traiter ironiquement ?

— Au sérieux, bien sûr ; parce que si je l'avais traitée sur un mode ironique, elle serait devenue sa propre caricature et nous savons trop que notre scepticisme à force de se moquer de tout finit par ne plus pouvoir rien prendre au sérieux. Cette fausse honte des grands sentiments passionnels nous vaut cette forme hybride d'exténuation moderne, remarquable par un appauvrissement effectif et un dessèchement des sources naturelles de la sensibilité par crainte d'être en retard sur la mode.

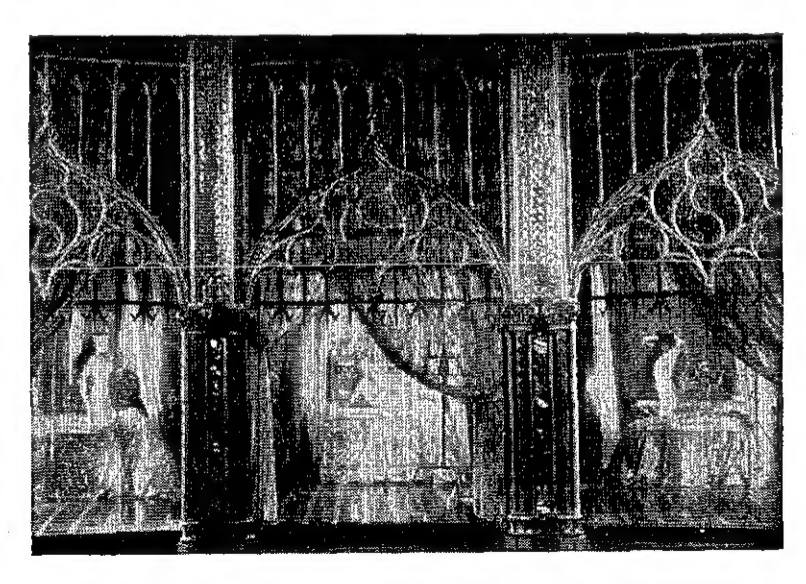
Et pourtant ne fait-on en fin de compte pas jouer dans la vie cette partition involontaire des misères et drames humains qu'on refuse à la scène ? Et notre chef d'orchestre le cœur ne dirige pas toujours et partout, pour tous, à la même cadence, cette même mesure dont le cerveau cherche en vain à modifier le cours ? On a peur de paraître en retard sur son temps. Mais qu'est-ce que le temps ? Je vis dans une sorte de quatrième dimension ; le temps et l'espace ne comptent pas pour moi, je suis aussi à l'aise avec une tragédie grecque qu'avec une pièce de Sartre. Je ne vois pas que les siècles aient changé grand-chose au cœur humain ni à l'émotion elle-même. Seulement un forme d'impuissance s'est habillée à la dernière mode et a faussé jusqu'aux très belles trouvailles du surréalisme ; ce qui est dommage, car c'est très beau, le surréalisme, mais en passant dans les esprits secs, il s'est affadi et a perdu son étincelle.

— Ce qu'il y avait de meilleur dans le surréalisme, n'est-ce pas ce qui lui venait du grand romantisme allemand...

— C'est çà, n'est-ce pas ? Je relisais ces jours-ci « Arcanes 17 » de Breton, c'est formidable, j'aimerais qu'on revînt à une forme artistique dans l'esprit que Breton souhaitait voir se former : l'Art, l'Amour, la Poésie, je n'ai pas l'impression que l'on prenne ce chemin ; on se dirige vers des culs-de-sacs ou des fosses communes.

— Tous les arts sont assez malades en ce moment et le cinéma est encore celui qui aurait la meilleure santé.

— Eh oui ! Il a tellement de virtualités dans tous les sens, il est tellement magique ! c'est un ogre qui dévore tous les autres arts et de cette nourriture il se fait des ailes. J'ai confiance dans le cinéma, dans l'avenir du cinéma, pas dans le cinéma d'aujourd'hui ni dans celui que j'ai fait, ni dans celui d'hier, mais dans le cinéma tout court ; c'est vraiment le langage de demain, le langage idéographique entre les



Une vision érotique de *La Tour de Nesle* (version déshabillée).



Une scène d'amour de *La Tour de Nesle* (version habillée).

peuples qui évitera ce que Schiller redoutait : « Il est malheureux d'être obligé de transformer ses images en mots, lesquels mots doivent également être transformés en images pour revenir au cerveau. » Le mot n'est qu'un interprète, l'image n'est plus un interprète : elle est la représentation fidèle du désir de l'artiste.

A travers le cinéma, cette image directe nous évite un aller-retour que la littérature nous oblige à effectuer.

— Nous aurions aimé vous faire parler de vos films anciens...

— Je n'aime pas beaucoup ce que j'ai fait ; ce n'est pas de la présomption, mais avec le recul du temps je m'aperçois que j'ai fait relativement très peu d'efforts adroits ; les contingences du cinéma sont telles qu'entre les idées belles qu'on peut avoir et celles qu'on est obligé de réaliser, il y a un précipice dans lequel on tombe le plus souvent. Quand il reste dix pour cent de ce qu'on a pensé dans un film, c'est encore exceptionnel ; les autres quatre-vingt-dix pour cent, où sont-ils ? Ils se sont égaillés parce que nous avons trop de portes fermées, trop d'aveugles, trop de sourds à convaincre et de ce combat inégal nous sortons exténués. Personnellement, j'ai eu des idées de très loin supérieures à celles que j'ai réalisées, elles sont toutes dans des cercueils, elles dorment dans des tiroirs, je ne veux plus même les réveiller, ce sont des momies et je ne sais pas si j'aurais la force d'opérer des résurrections.

— Ce qui est important, c'est que vos films, avec seulement les dix pour cent de vous-mêmes, comptent plus pour nous et pour l'Histoire du cinéma que certains autres films dans lesquels leurs auteurs mettaient « cent pour cent » d'eux-mêmes.

— Parce que vous avez ouvert pour moi des portes de sympathie qui vous font voir ma personne sous un jour plus favorable ; mais je me juge plus sévèrement que vous ; je ne vois pas suffisamment dans mes films ce que je suis, et je vous assure que je suis très sincère en le disant ; j'ai de la peine à voir des gens de qualité s'efforcer de me mettre sur un pavois alors qu'ils ne peuvent apprécier qu'une fraction infime de ce que je crois que je pouvais faire.

— Oui, mais nous préférerons toujours un film inachevé, mutilé, manqué même, mais qui contient quelques plans extraordinaires, à un film honnête, terminé, réussi,

mais dépourvu de souffle et de sincérité. Cela ne suffit pas de réaliser un film brillant sur un scénario astucieux, une mise en scène adroite, une interprétation homogène; c'est trop facile.

C'est toujours assez facile, en effet, extérieurement, seulement s'il n'y a pas de radium, il n'y a pas d'esprit... Je disais l'autre jour à je ne sais plus qui : vous prenez deux metteurs en scène qui tournent exactement la même scène, avec les mêmes acteurs, et qui font jouer exactement le même jeu ; eh bien, dans l'une de ces prises vous serez bouleversé et dans l'autre vous resterez froid, parce que dans l'une il y aura eu apport d'ondes psychiques, qui scientifiquement existent, et dans l'autre cas il n'y a qu'un pastiche.

- *Ainsi, la surimpression, par exemple, est un procédé qui peut être exécrable ou magnifique selon celui qui l'emploie...*

— Oui, c'est très difficile, la surimpression ; j'ai retrouvé des négatifs de *Napoléon*, j'ai eu jusqu'à seize images l'une sur l'autre ; je savais que l'on ne verrait plus rien à la cinquième image, mais elles y étaient, et du moment qu'elles y étaient, leur *potentiel* y était, comme en musique, quand vous avez cinquante instruments qui jouent, et qu'on ne peut distinguer les sons des instruments, c'est l'organisation de ces sons qui compte, car vous êtes entouré ; ces surimpressions aussi étaient organisées, parce que je n'aurais jamais fait partir ces seize images en même temps ; il y en avait une, puis la deuxième quelques secondes après qui se terminait au vingtième mètre, alors que la troisième commençait au quatrième mètre et finissait au vingt-sixième mètre, la quatrième commençait au septième mètre et finissait au douzième mètre, etc... Je prenais un temps très, très précis, très précieux, à organiser quelque chose que je savais qu'on ne comprendrait pas. En art, on ne peut pas faire autrement. On ne veut pas modifier la technique, mais la technique d'art, c'est important, il faut chercher de nouveaux instruments et ce n'est pas parce qu'on a agrandi le cadre qu'on a trouvé quelque chose d'extraordinaire ; on a enlevé les œillères du cheval, la belle affaire ! mais il ne court pas plus vite, et moi je ne crois qu'aux chevaux emballés. C'est pourquoi j'ai inventé la Polyvision !

— *Pendant ce long silence, entre le* Capitaine Fracasse *et* La Tour de Nesle, *vous avez eu de nombreux projets avortés ? par exemple* Gisèle...

Oui. J'ai regretté de ne pas faire *Gisèle* ; c'eût été un beau film sur la danse. Ah ! oui, j'avais beaucoup travaillé, ce sujet me plaisait énormément. Je n'ai pas pu trouver un producteur et pourtant c'était deux ans avant *Les Chaussons Rouges* qui offrent un singulier parallélisme avec *Gisèle;* j'assure que cinématographiquement, cette œuvre pouvait être bouleversante. J'ai préparé aussi le *Vaisseau Fantôme*, paraphrase moderne de la célèbre légende. Pas de producteurs. J'ai préparé encore *Christophe Colomb*, un travail énorme... En vain. Et tant d'autres !...

— *Dans la presse, on parlait récemment de* Till Eulenspiegel...

- Ah ! oui, ça aussi, c'est alors Gévacolor qui m'a parlé de ça, et c'est un sujet que j'avais dans l'idée il y a longtemps. C'est un film difficile, très joli. Il est difficile comme *Don Quichotte* parce qu'il n'a pas de centre, c'est une suite d'anecdotes ; le personnage lui-même est un frondeur, et puis il y a un côté assez dangereux car on ne sait pas jusqu'où on peut aller ; imaginez Rabelais supervisé par le Vatican. J'ai en préparation un autre film qui m'intéresse, beaucoup plus audacieux que tous les autres, très en avance, très puissant, très saisissant : *Le Royaume de la Terre.*

Il s'agit d'un scénario original ?

— Oui.

— *De vous ?*

– Oui. Parce que c'est en moi que je puise mes images. Il m'est difficile de les trouver ailleurs ; *Le Royaume de la Terre,* c'est vraiment une incursion totale dans la

quatrième dimension, utilisant les apports de la parapsychologie, tout en restant très évident pour l'homme de la rue, car il m'intéresse beaucoup plus, l'homme de la rue Oberkampf ou Ménilmontant, que le promeneur des Champs-Elysées qui a des prétentions et croit s'y connaître en cinéma. J'aime bien le petit public, je n'ai jamais eu peur de lui. Il y a quelque chose — je ne sais l'expliquer - qui chez lui ne traverse pas le raisonnement, va directement à la sensibilité. Et puisque je parle du public et là je ne sais pas si vous partagerez mon avis, je considère que le cinéma devrait revenir à la formule grecque du grand spectable, devant 15.000-20.000 personnes. Tant qu'il ne sera pas un spectacle collectif, empoignant des foules énormes, et pouvant bouleverser des masses, il ne répondra pas à ce qu'on est en droit d'attendre de lui. Je voudrais que des grands films puissent aller dans les arènes espagnoles avec un écran de 60 mètres de large, en polyvision, avec ma perspective sonore. Oui, ce public susciterait des auteurs, comme les Grecs suscitaient Sophocle et Eschyle ; les auteurs ne viennent que parce que la foule les suscite, vous savez, les procrée par son enthousiasme. On a le théâtre de son époque, j'en suis persuadé... Ce qui m'intéresse, c'est de voir la tête des gens qui sortent du cinéma ; ils entrent souriants, contents, ils viennent vraiment acheter du rêve ; regardez-les sortir, vous verrez comme ils sont plus voûtés, moralement n'est-ce pas, ils s'interrogent, ils ne savent pas s'ils doivent avoir un avis, s'ils en ont un ils n'osent pas le formuler, ils écoutent un avis pour en avoir un, et puis ils rentrent chez eux, et trois jours après. on leur dit : « Quest-ce que vous avez vu, quel film ? — Je ne me souviens pas »; ils citent quelquefois le nom de l'acteur et puis le film, c'est déjà fini, c'est de la fumée ; mais je m'aperçois que je suis très caustique pour mes confrères, j'ai déjà pas mal d'ennemis, je vais m'en faire d'autres.

— *Il est une question qui nous tient très à cœur : elle concerne* La Divine Tragédie...

— Permettez-moi de n'en rien dire pour l'instant car j'ai le cœur serré lorsque j'en parle et ne veux point m'attendrir. Quatre ans de travail, des espoirs fous, une souffrance énorme, des centaines de milliers d'images éblouissantes qui dorment dans le cercueil d'un tiroir... Les histoires du cinéma relateront plus tard le terrible drame que j'ai vécu avec cette œuvre. Pour l'instant, la blessure est trop vive...

— *Nous aurions mauvaise grâce d'insister, cependant quelques précisions techniques sur la conception de cette œuvre...*

— Dans l'écriture de *La Divine Tragédie* je m'étais aventuré très loin dans les problèmes techniques nouveaux, et bien avant que le Cinémascope et le Cinérama ne sortent aux Etats-Unis ; j'étais en mesure de devancer, et très probablement — ne voyez pas de présomption dans mes paroles — de dépasser d'assez loin tout ce qui a été fait jusqu'ici dans ces domaines. Malheureusement, un pilote maladroit a fait échouer à l'embarquement cette caravelle de *La Divine Tragédie,* qui s'apprêtait à voguer vers des terres inconnues. Je n'ai plus d'idées aussi précises en ce qui concerne l'exécution, que celles que j'avais quand j'ai terminé l'écriture de cette œuvre, mais je reste cependant avec cette grande nébuleuse qui tourne en spirales dans mon esprit, et qui pourrait en se refroidissant, créer vraisemblablement un film d'intérêt mondial qui voudrait être, si je trouvais l'équipe d'ouvriers et d'artisans dévoués qui me serait nécessaire, une de ces cathédrales de son et de lumière dont le monde moderne me semble avoir besoin.

— *Voulez-vous nous raconter en détail le scénario de* La Divine Tragédie ?

— Non, car j'ai trois malles pleines de documents, de dossiers, de tentatives dans tous les sens pour essayer de canaliser ce grand effort de mon esprit vers une forme concrète que le cinéma demande ; et c'est tellement complexe, que si je vous parlais d'un détail j'aurais l'air de donner un sur mille de ce qu'il serait nécessaire de dire. C'est de très loin le plus grand effort que j'avais fait au cinéma,



Andrée Brabant et Vermoyal dans *Le Droit à la vie* (1917).

et mon regret vient de ce que je suis à l'automne de ma vie et que j'ai peur de ne plus avoir les forces vives que j'avais il y a quatre ou cinq ans, pour mener à bien une tâche aussi gigantesque. J'ajoute et je répète que mon évolution, depuis, a pris un tour particulier, surtout depuis que je fais des recherches importantes sur la quatrième dimension et il se peut qu'à relire attentivement cette œuvre, je me trouve obligé de transformer des scènes, ou de modifier leur intérêt.

— La Divine Tragédie *était un film sur la foi, sur la nécessité de la foi ?*

— Oui, mais je crois que celui ou ceux qui arriveront à faire comprendre que le paradis peut être aussi sur terre rendront un service énorme à une humanité qui cherche sa signification. Je crois que le cinéma est un langage magique, qui peut transformer les mentalités, il le peut avec les moyens nouveaux dont je parle ; de même que la désintégration de l'atome bouleverse les fondements de voûtes, les philosophies. A notre tour, cette recherche d'une sorte de désintégration cérébrale de nos habitudes de penser doit s'opérer par le cinéma et nous remettre en état d'euphorie afin que nous retrouvions des éléments de bonheur là où nous ne le supposions plus possible ; j'ai l'impression que les miracles sont terrestres mais il faut que nous les aidions à se manifester. Nous commençions vers la fin du muet à acquérir des armes qui étaient capables de bouleverser les consciences et ces armes nous les avons laissées se rouiller. Ensuite on s'est aperçu très vite que la parole ne nous a pas avancés souvent sur la terre ; ce ne sont pas les orateurs qui gagnent les batailles. Les ondes sonores sont en retard sur les ondes lumineuses ; une image et nous avons déjà tout compris alors que la parole vient très souvent, faire du pléonasme ou dire tout *autre chose* que ce que nous aurions imaginé avec l'image seule. Or, le fait de n'utiliser l'image qu'avec une sobriété qui devient de l'indigence, est cause que le cinéma a perdu une partie de sa

radiation ; et il faudrait la lui rendre, cette radiation car en fin de compte toutes les idées, même abstraites, se forment en images, et les paroles ne peuvent en être que les corrollaires.

— *Pour réveiller le public, le bouleverser vous pensez que tous les moyens sont bons et d'abord les plus violents ?*

— Oui, le fouet aussi est bon. Je trouve qu'il faut d'abord connaître toutes les formules de boxe et de lutte afin de juguler le sens critique qui en Europe et surtout chez nous a atteint son point culminant. Tant que vous n'aurez pas jugulé le sens critique après la première bobine d'un film, vous ne gagnerez jamais une victoire, vous donnerez de très belles impressions, les gens sortiront peut-être ravis mais ça ne creusera pas un sillage profond dans leur esprit. Dans le cas contraire nous prenons dans les esprits la place que le sens critique y occupait. C'est une Bastille qu'il nous faut délivrer. C'est pourquoi les moyens violents peuvent être employés ; j'entends par moyens violents des moyens techniques qui désorientent par l'inattendu de leur révélation. Evidemment il nous faudra apporter au public cette forme nouvelle de poésie avec un peu plus de prudence qu'on ne le fait en peinture par exemple ou en littérature, car les arts modernes se sont extraordinairement émancipés des contraintes qui les régissaient jusqu'en 1910 ; cela me paraît aussi indispensable pour l'évolution du cinéma de demain que l'a été le surréalisme pour l'évolution des arts modernes. Avec le recul du temps je m'aperçois que j'ai été perpétuellement en équilibre instable sur les rails d'un Decauville. A quoi peut servir une locomitive puissante si vous ne pouvez marcher vite quand les rails ne sont pas solides. J'ai dû, rongeant mon frein, mettre pendant des années ma locomotive au garage ; j'essaie de construire de nouveaux rails plus solides pour lancer la polyvision, cette locomotive surcompressée du cinéma de l'avenir.

— *Et cependant l'audace de vos films lancés sur les « rails de Decauville » est surprenante, si l'on songe à la timidité des autres films français de l'époque.*

— Je vais vous donner la raison : c'est que pendant dix ou douze années de ma vie, j'ai eu à mes côtés, pour me soutenir, un homme qui ne s'occupait pas du tout de moi, l'homme le plus fort qu'il y ait eu dans le cinéma international : Charles Pathé ; C'était un industriel, un commerçant, et qui ne s'occupait de moi que pour me dire : « *Faites le film qui vous plaît, quand vous l'aurez fini nous l'exploiterons* »; il n'a jamais voulu lire un de mes scénarii parce qu'il disait : « *Si je le lis, peut-être qu'il ne me plaira pas, et s'il ne me plaît pas je vous influencerai, par conséquent, vous êtes artiste, moi je suis commerçant, faites votre film* ». A partir du moment où j'avais trouvé cet homme-là, je pouvais commencer à faire des films, encore que je les réalisais avec beaucoup d'inquiétude car, étant maître de l'argent, j'avais trop de scrupules et ne voulais pas m'avancer trop loin; mais cependant j'ai pu tout de même tourner quelques films intéressants uniquement parce que j'avais trouvé un homme comme, hélas ! il n'y en a plus ! Après lui, j'ai dû reprendre le Decauville... et encore, pendant plus de dix ans on m'a refusé ce train-train !

— *Pour autant que nous sachions, vos films muets ou sonores n'ont jamais été des désastres financiers ?*

— Mais du tout, parce que... comment voulez-vous qu'ils soient des désastres financiers quand vingt ans, trente ans après, on en exploite encore, un assez grand nombre et quelques-uns dans le monde entier.

— *Quels sont les films de vous que vous sauveriez ?*

— Je sauverais le premier *J'accuse*, je sauverais *La Roue* et *Napoléon* qui sont mes trois efforts les plus importants et aussi *Beethoven*.

— *Et* La Dixième Symphonie, *qu'en faites-vous ? C'est un film que nous aimons beaucoup.*

— *La Dixième Symphonie* aujourd'hui paraît vétuste ; je l'ai revue ; évidem-

ment, les éléments sont bons, mais elle est trop « ramassée » pour faire un film actuel. Vous savez que j'ai fait *La Dixième Symphonie* en huit ou neuf jours pour 60.000 francs, et je n'ai pas mis plus de deux jours à écrire le scénario, parce qu'à ce moment-là avec notre instrument neuf, un écran vierge, pas de critiques ou très peu, nous nous sentions libres comme des chevaux sauvages. Nous n'avions pas d'argent, pas de moyens, nos appareils qui étaient faits avec des bouts de ficelle, cependant l'enthousiasme d'une part, le dévouement des collaborateurs, et la nouveauté d'images jamais vues accomplissaient le miracle. Chaque fois que nous allions en projection, c'était un monde que nous découvrions, on poussait des cris en voyant ce qu'on avait voulu faire, cris de joie ou de désillusion mais enfin c'était là, sur l'écran, alors qu'il n'y avait rien eu de ce genre préalablement. Ces terres inconnues dans lesquelles nous pautaugions comme les découvreurs d'un nouveau monde, nous donnaient des ailes pour nous désembourber de la routine qui commençait déjà à sévir avec ses semelles de plomb et nous faisions, en peu de temps, ce qu'aujourd'hui il nous faudrait des mois pour réaliser. Nos accouchements d'aujourd'hui sont laborieux. La peur de tomber dans le déjà-vu, le déjà-fait, le déjà-dit, et puis il y a tellement de critiques autour de nous : les Champs-Elysées qui ne pensent pas du tout comme Romorantin, et puis il y a Cuba qui a une mentalité tout à fait différente de Tokio ; alors finalement ce pauvre auteur est dans une espèce de Tour de Babel où, obligé de parler toutes les langues il prostitue sa sensibilité et son instinct.

— Le droit à la vie *est l'un de nos films préférés ; vous souvenez-vous de cette scène extraordinaire où un homme caresse les cheveux d'une femme évanouie ?*

— Ah ! oui ? c'était Vermoyal; un très bon acteur; il a envie de coucher avec



La Fin du Monde (1930). Au centre, Abel Gance dans le rôle du Christ.



Harry Baur dans *Un grand amour de Beethoven* (1936).

elle quand elle est évanouie. Dans *La Tour de Nesles* vous verrez des scènes qui sont assez poussées dans le domaine de l'érotisme. J'ai l'impression que la censure les laissera, car elles sont très acceptables esthétiquement.

— *Quel est selon vous le meilleur de vos films parlants ?*

— C'est *Beethoven*. Et le *Beethoven* entier, pas le *Beethoven* mutilé qu'on passe... oui, parce que quelques-unes des plus belles scènes ont été coupées par ces... je ne dirai pas ce que je pense.

— *Il reste, croyons-nous, quelques copies non coupées. Par exemple, nous avons vu une version qui contenait la scène de la « Pathétique »...*

— Oui, mais il y a une des plus belles scènes peut-être, qui n'existe plus ; celle de Schubert et Beethoven ; lorsque Beethoven est tout à fait sourd et que Schubert vient pour lui faire des compliments, une sorte d'orgue mécanique désagréable se fait entendre dans l'auberge ; c'est un morceau d'une Symphonie de Beethoven tout à fait abîmé, comme un disque usé, crispant ; Beethoven, évidemment, n'entend pas mais les buveurs se plaignent: « Ah ! on nous embête avec cette musique, on ne peut pas mettre du Rossini ? ». Alors Schubert écrit sur le carnet que Beethoven promène accroché sur sa poitrine: « Si on allait sur la tombe de Mozart ? ». Beethoven le regarde et acquiesce ; ils arrivent au cimetière devant la fosse commune où était Mozart ; ils se regardent tandis qu'on entend « Mon cœur soupire », de Mozart, pendant ce temps-là. Ce n'était rien, il n'y avait pas dix paroles dans cette scène, mais elle créait une émotion incroyable et, quand nous l'avons tournée nous avions tous les larmes aux

yeux. Ces trois grands génies musicaux qui se trouvaient réunis là, représentant trois drames affreux. Schubert était lui aussi très pauvre à cette époque, il vendait 5 francs ses lieder. Eh bien ! cette scène on ne l'a pas laissée dans le film et pour nous, pour les auteurs... nous nous sentons atteints dans les endroits où notre sensibilité est la plus aiguë; ne pas être capable d'obliger les producteurs à respecter de telles séquences nous décourage. Alors peu à peu, dans notre travail, nous descendons volontairement les marches de l'inspiration, nous essayons de ne pas retomber dans quelque chose de trop beau puisqu'on sait d'avance qu'il faudra le supprimer ; c'est ce qui limite notre horizon; il y a des barbelés partout, autour d'un film, les barbelés de l'habitude, de la routine, de l'incompréhension, et de la bêtise.

— *Et cependant si nous jugeons admirables tous vos films, c'est qu'il y a toujours, dans les plus hâtivement réalisés, quelques plans, quelques gros plans qui rayonnent, illuminent soudain l'œuvre entière, témoignant de votre sincérité et de votre sérieux.*

— Certes, j'essaie sporadiquement de retrouver l'étincelle utile, l'allumage pour mettre en état de transes les gens, les choses, dans l'image, je fais mon possible... j'essaie de me rendre dupe, mais vous savez, c'est comme lorsque on ne vous offre qu'un piano désacoordé, la belle musique est difficile. L'art ne commence qu'à qu'à partir du moment où l'on ne peut plus l'expliquer, sans cela tout le monde réussirait ; souvent, je sais très bien ce qu'il faudrait faire, mais je sais aussi que je ne peux y parvenir parce que je n'ai pas le texte, je n'ai pas l'image, je n'ai pas l'acteur et je n'ai pas la foi. Dans *Le Crépuscule des fées*, j'essaierai de montrer ce que des vibrations lumineuses peuvent faire sur l'entendement ; l'art est dans l'inextinguible, il est dans ce qui est inexplicable, ce qui est entre les images, ce qui est en dehors d'elles, et pour créer de côté mystérieux, il faut être comme Toscanini lorsqu'il dirige un orchestre, il faut avoir une conviction tellement profonde qu'on transmute les choses les plus ordinaires et qu'on les fait étinceler. On parle de moi sur hier et personne ne parle de moi sur demain, alors que demain seul m'intéresse. C'est pourquoi des gens comme vous m'intéressez beaucoup, pourquoi j'ai beaucoup de sympathie, d'affection pour vous, car avec le



Abel Gance dirigeant *La Vénus aveugle* (1941).

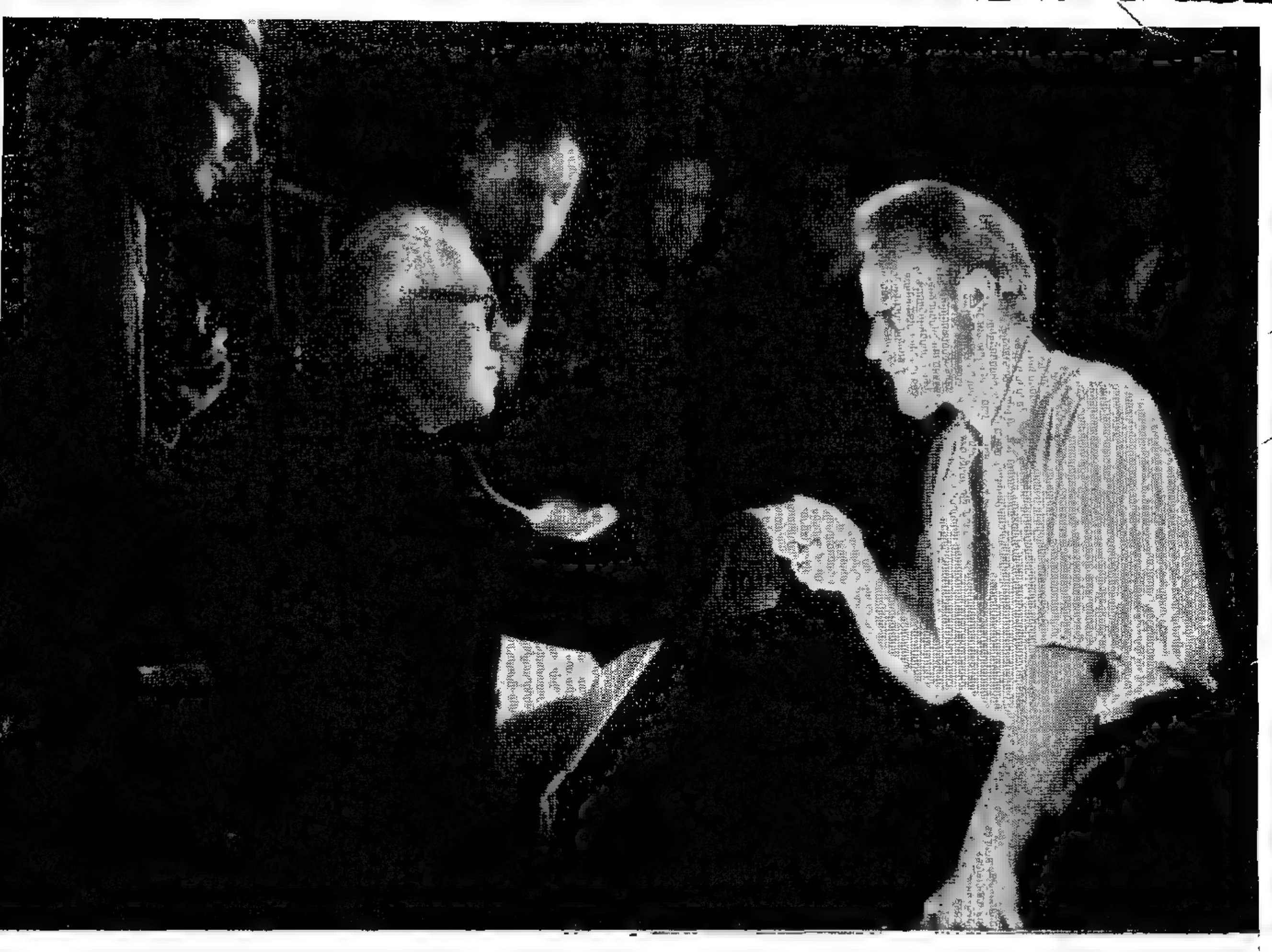
peu que j'ai fait vous sentez probablement que je pourrais faire et dire beaucoup plus que je n'ai fait jusqu'à présent, malgré ma fatigue et mon désenchentement.

— L'un de vos films parlants les plus décriés : Lucrèce Borgia, *contenait une quinzaine de plans les plus beaux du cinéma français de 1930 à 1940; tous les plans de Savonarol.*

— Parce que j'avais trouvé avec Artaud quelqu'un qui comprenait. J'avais établi un *contact*, mais c'était trop fragmentaire, trop mince par rapport à tout l'ensemble ; on devrait obtenir cela d'un bout à l'autre du film, car si les gens ne sont pas tous, debout dans la salle, avec la figure bouleversée et les yeux pleins de larme, mon spectacle est manqué. Nous avons besoin de traits d'union, pas de mécènes puisqu'en fin de compte, ce sont ces films-là qui gagneraient le plus d'argent, mais qu'on nous fasse au moins crédit et confiance. Beaucoup de mes amis auraient pu faire des films extraordinaires, mais ils sont passés par les mêmes processus et petit à petit ils ont fléchi devant l'incompréhension, non du public, mais de l'effroyable parasitisme qui rôde constamment entre nous et le public; quelques gens dans la corporation méritent qu'on ait du respect pour eux, c'est certain, il ne faut pas mettre tous les crabes dans un même panier, mais en général je dois dire que nous sommes mal servis, et si j'étais Saint-Just, je placerais quatre-vingts pour cent des gens qui s'occupent de cinéma, dans toutes sortes de professions où, vraisemblablement, ils réussiraient à merveille, parce qu'ils ont l'habitude d'utiliser les restes ; le public, on lui supprime le très bon vin, il s'habitue au vin mauvais, on lui supprime le bon pain, eh bien ! il mange le pain qu'on lui donne, et il finit par distinguer dans les pains cacas qu'on lui donne : « Tiens, celui-ci est meilleur que celui-là. » C'est la vérité puisqu'on ne lui en donne pas d'autre. En somme on fait peu de progrès dans cette profession.

— D'une certaine manière, on peut considérer que le cinéma n'a pas fait beaucoup de « progrès » depuis Griffith.

— Remarquez que Griffith je l'ai connu personnellement, eh bien, si après lui on avait fait des progrès correspondants, petit à petit, imaginez-vous ce que serait le cinéma aujourd'hui, quel instrument gigantesque, s'il n'était tombé dans les mains de professionnels intéressés et pour lesquels l'artiste était avant tout le danger, et l'ennemi ? Les crucifier : voilà leur formule ; la plupart des grands metteurs en scène ont sombré relativement vite dans cette grande bagarre, qu'il faut livrer sans arrêt lorsque l'on veut faire un grand film ; s'ils n'ont pas sombré effectivement, ils ont échoué dans leurs façons de procéder, ce qui est une chute ; regardez des gens comme Von Stroheim, c'est un cas. Voilà un homme de très grande valeur, il en est réduit à être acteur avec souvent de très mauvais metteurs en scène, pour vivre ; ça n'est pas croyable. Mais il faut conserver l'obstination, la ténacité, la résistance, et les jeunes amis que vous êtes, c'est très important. Si vous saviez combien dans la lutte que je mène solitaire, cela me donne du courage de penser que quelques amis fidèles ont les yeux ouverts, s'intéressent à ce que j'ai fait et à ce que je peux faire ! Ce sont pour moi de petites lanternes dans le noir qui me font énormément de bien, c'est vrai. Quant à la corporation même, que de sourds, d'aveugles, et que de nains ; je ne sais pas trop ce que penseront les gens qui m'écouteront, mais s'ils sont coupables, ils se sentiront visés. J'espère que personne ne prendra cela pour soi. C'est toujours pour « les autres ». Je crois que je vous ai dit, tout au moins ce soir parce que je suis très fatigué, quelques idées générales et je reste tout de même à votre disposition si, un jour où je serai plus lucide, vous voulez que je vous donne des détails plus précis, des détails qui pourraient captiver davantage un auditoire que ce ton de lamentation, ce ton pleureur que j'ai pris depuis que je vous parle pour me plaindre d'un métier où je n'ai pas pu faire tout ce que j'aurais voulu. Enfin, il faut surtout voir là une sensibilité affectée qui n'a pas perdu son énergie de fond, et qui peut-être trouvera quelques oreilles attentives non pas pour panser les blessures que le cinéma lui a faites car je ne demande ni pitié ni compassion, mais



Abel Gance dirige le jeune acteur Kerner dans les essais pour *La Divine Tragédie*, film non réalisé.

pour essayer de canaliser autour de moi les forces vives des jeunes surtout afin de faire du cinéma de demain ce qu'il doit être.

J'aspire à une liberté artistique et esthétique qui me permettrait d'employer des moyens nouveaux techniquement et aussi de dire des choses nouvelles à l'écran, seulement si vous faites dire par des personnalités du cinéma des idées nouvelles, elles sont tout de suite affolées parce qu'il n'y a pas de précédent, alors, sans précédent, l'inquiétude commence à régner en maîtresse et c'est fini. Et puis alors : « *Si vous n'avez pas Gérard Philipe, qui aurez-vous ? Si vous n'avez pas Martine Carol, comment voulez-vous qu'on vende le film ?* ». Nous en sommes là, toujours, c'est terrible ; les quatre ou cinq vedettes de valeur jouent, on jongle avec, et si vous ne les rattrapez pas dans une de vos mains, le film ne vaut rien à priori parce qu'on n'a pas eu de vedette ; c'est complètement stupide ; la véritable vedette c'est l'idée, la forme, et l'artiste qui donne à cette forme une personnalité ; cette forme peut être aussi bien un enfant, un végétal, un artiste, une histoire, un paysage...

— *...Une Roue !*

— Oui, une Roue ! et nous en sommes tous là, on a tellement codifié notre métier que c'est aussi compliqué de faire un film que de lire la fiche du percepteur : ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire ; on a perdu d'avance ; le résultat ? on arrive à ne plus payer ses impôts et à ne plus faire de films !

(*Propos recueillis au magnétophone par Jacques Rivette et François Truffaut.*)

FILMOGRAPHIE D'ABEL GANCE

par Philippe Esnault

Abel Gance est né le 25 octobre 1889 à Paris, rue Montmartre, d'une famille modeste. Il a passé sa jeunesse, en partie, dans le Bourbonnais dont il est originaire. Formation d'autodidacte acquise après sa fréquentation de l'école primaire et (comme boursier) du Collège Chaptal.

Il débuta comme poète, « Un doigt sur le clavier », avant d'écrire pour le théâtre « La Dame du lac » (musique de Roland Manuel), puis une pièce en cinq actes et en vers, dans le style de d'Annunzio : « La Victoire de Samothrace », retenue par Sarah Bernhardt en 1914 et reçue au *Théâtre Français*. Il a publié en 1922 « J'accuse » (La Lampe merveilleuse, éditeur), en 1927, le découpage de *Napoléon* (Plon, éditeur). Abel Gance est enfin l'auteur d'un volume dans lequel il s'est livré totalement : « Prisme » (1930, N.R.F. éditeur). Ses nombreux textes de théoricien du cinéma restent dispersés dans des journaux et revues. Certains textes importants restent inédits.

Au cinéma, il commence comme acteur, ayant déjà joué de petits rôles à la scène : il fait ses débuts au studio en jouant le rôle de J.-B. Poquelin dans le *Molière* de Léonce Perret (1909) ; Max Linder en fait son frère dans une bande de la *série des Max, etc...*

Puis Gance se fait scénariste; citons, pour Gaumont : en 1910, *Paganini, La Fin de Paganini, Le Crime du grand-père* (réalisé par Louis Feuillade) et *L'Auberge rouge* (sans date); pour la S.C.A.G.L. (filiale de Pathé) : en 1911, *Un tragique amour de Mona Lisa* (ou *La Joconde*), *Cyrano et d'Assoucy, Un Clair de lune sous Richelieu* (ces trois films réalisés par A. Capellani); il écrit surtout des scénarios pour Camille Morlhon (travaillant *pour* Pathé), notamment *L'Electrocuté* (réalisé par De Morlhon).

Il réalise son premier film en 1911, en fondant sa propre maison de production.

Ces diverses activités poursuivies dans une même carrière font d'Abel Gance un des créateurs les plus complets du cinéma; auteur unique de la plupart de ses films, dont il assure pleinement la réalisation, avant d'en assurer personnellement le montage; acteur, car il joue dans certains de ses films : il incarne notamment Saint-Just dans *Napoléon*, l'acteur de la passion dans *La Fin du monde*; producteur même quelquefois, Abel Gance tend à être le maître absolu de sa création; il déclare : « *Comme cinéaste, je me sens autocrate* ».

CARRIERE DU CINEASTE (auteur et réalisateur)

— Les dates des films sont celles de leur production et non de leur mise en distribution; l'ordre de citation est l'ordre probable de tournage.

— Sauf indication spéciale, tous les scénarios des films cités sont de l'auteur.

— Les points d'interrogation concernent des dates ou des détails que Gance lui-même a oubliés.



Pierre Renoir dans *La Digue.*

1911. — LA DIGUE.
Production : Le film français (directeur-fondateur A. Gance).
Interprétation : Pierre Renoir, Roger Lévy, Mme Noizeux.

1912. — LE NEGRE BLANC.
Production : Le film français.
Interprétation : Abel Gance, Jean Toulout.

1912. — IL Y A DES PIEDS AU PLAFOND.
Production : Le film français.
Interprétation : Jean Toulout, Mathilde Thizeau.

1912. — LE MASQUE D'HORREUR.
Production : Le film français.
Interprétation : De Max, Jean Toulout, Charles de Rochefort.

1913-1914. — Scénarios pour Le Film d'Art dont : *L'infirmière* (1914) réalisé par Henri Pouctal.
Mobilisé : Août 1914-Septembre 1915, au Service cinématographique et photographique de l'*armée*.

1914 ou 1915. — LES MORTS REVIENNENT-ILS ? (ou : Un drame au château d'Acre).
Production : Le film d'art (directeur Louis Nalpas). Ce film tourné en cinq jours coûta 5.000 francs.
Interprétation : Aurèle Sydney, Maillard, Volnys, Mlle Yvonne Briey.

1915 ? — LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE.
Production : Le film d'art.
Métrage : deux bobines.
Opérateur : L.H. Burel (?)
Film d'essai, avec miroirs déformants, interprété par un clown.

Janvier 1916 ? — L'ENIGME DE DIX HEURES.
Production : Le film d'art.
Opérateur : L.H. Burel.
Film policier avec : Aurèle Sydney, Maillard, Keppens, Doriani, Mme Noizeux.

Février 1916 ? — LA FLEUR DES RUINES.
Production : Le film d'art.
Opérateur : L. H. Burel (?)
Interprétation : Aurèle Sydney, Mlle Louise Colliney.

Mars 1916 ? — L'HEROISME DE PADDY.
Production : Le film d'art.
Opérateur : L. H. Burel (?)
Interprétation : Albert Dieudonné, Raulin, Louise Colliney.

Avril 1916 ? — FIORITURES (ou : La source de beauté).
Production : Le film d'art.
Opérateur : L.H. Burel (?)
Interprétation : Jeanne Marken, Maud Richard, Léon Mathot.
« *Délicieuse œuvrette où l'on sent que l'imagination de l'auteur s'en est allée, vagabonde, butiner sur toutes les roses de la fantaisie* ». (Un critique de l'époque, cité par René Jeanne et Ch. Ford).

Juin-Juillet 1916 ? — LE FOU DE LA FALAISE.
Production : Le film d'art.
Opérateur : Burel et Dubois.
Interprétation : Albert Dieudonné, Raulin, Maillard (?), Yvonne Sergyl.

1916 ? — CE QUE LES FLOTS RACONTENT.
Production : Le film d'art.
Opérateurs : Burel, Dubois.
Interprétation : Albert Dieudonné, Paulin, Maillard, Y. Sergyl.

1916 ? — LE PERISCOPE.
Production : Le film d'art.
Opérateurs : Burel, Dubois.
Interprétation : Albert Dieudonné, Paulin, Maillard, Y. Sergyl.
(Ces trois films furent réalisés ensemble à Ploumanach et Trégastel).

Août 1916 ? — BARBEROUSSE.
Production : Le film d'art.
Opérateur : Burel (?) et Dubois.
Interprétation : Léon Mathot, Keppens, Maillard, Doriani, Maud Richard, Mlle Y. Briey.



Les morts reviennent-ils ?

Septembre 1916 ? — LES GAZ MORTELS (ou : Le brouillard sur la ville).
Production : Le film d'art.
Opérateurs : Burel, Dubois.
Interprétation : Léon Mathot, Keppens, Doriani, Maillard, Maud Richard.
« *Vous rappelez-vous ce film, avec une première partie vivante et simple et une seconde partie essoufflée, pompeuse et naïve, parce que les moyens n'avaient pas égalé l'intention ?* » (Louis Delluc).

Janvier 1917 ? — LE DROIT A LA VIE.
Production : Le film d'art.
Opérateur : L. H. Burel (?)
Interprétation : Léon Mathot, Vermoyal, Paulais, Gildes, Mlle Andrée Brabant.

Mars 1917 ? — LA ZONE DE LA MORT.
Production : Le film d'art.
Opérateur : Burel.
Interprétation : Léon Mathot, Vermoyal, Gaston Modot, Andrée Brabant.
« *La zone de mort* » *est un événement dans les annales du cinéma français... Et si jamais vous entendez dire que vous voyez trop grand, je pense que vous rirez tranquillement... Merci, Gance, ne cessez jamais de voir trop grand* ». (Louis Delluc).

Octobre 1917 ? — *MATER DOLOROSA*.
Production : Le film d'art.
Coût : 45.000 francs. Tournage 1 semaine (?)
Opérateur : Burel.
Interprétation : Firmin Gémier, Armand Tallier, Gaston Modot, Emmy Lynn.

Février 1918 ? — LA DIXIEME SYMPHONIE.
Production : Le film d'art.
Tournage : 12 jours. Coût : 60.000 fr.
Opérateur : L. H. Burel.
Musique de MM. Lévy (dit Betove).
Montage avec Marguerite Beaugé, (collaboratrice fréquente).
Interprétation : Severin-Mars, Jean Tou-

lout, André Lefaur, Emmy Lynn, Arianne Hugon, Mlle Nizan.

1918-1919. — J'ACCUSE.
Production : Charles Pathé (avec l'appui du service cinématographique de l'armée).
Coût : 456.000 francs (?)
Assistant : Blaise Cendrars.
Opérateurs : Burel, Bujard, Forster.
Montage avec Andrée Danis.
Interprétation : Séverin-Mars, Romuald-Joubé, Desjardins, Blaise Cendrars, Maryse Dauvray.
« ...*Le film me souffle aux yeux une atmosphère d'âme que j'ai retenue* : c'était la deuxième partie de « J'Accuse ». (Jean Epstein).
« ...*La naïveté a ici son prix... Il faut accepter ou rejeter Gance en bloc* ». (Léon Moussinac).

1920. — Abel Gance produit pour Pathé *L'Atre*, réalisation de Robert Boudrioz, avec Charles Vanel.
« *Un des premiers films où la vie de la campagne était dépeinte* ». (René Clair).

1920-1921. — LA ROUE.
Producteur : Charles Pathé.
Coût : 1.250.000 (?)
Métrage : plus de trente bobines.
Assistant : Blaise Cendrars.
Opérateurs : Burel, Bujard, Duverger.
Musique d'accompagnement : Arthur Honegger.
Montage avec Marguerite Beaugé.
Interprétation : Séverin-Mars, (Sisif) Ivy Close (Norma), Gabriel de Gravone (Elie), Pierre Magnier (L'Ingénieur), Teroff (le chauffeur), Maxudian, Gil Clary.
Le film sortit au Gaumont-Palace en avril 1923.
« *La conviction qui tombe de La Roue est écrasante. De ce film naît le premier symbole cinématographique... Je serais désolé s'il ne se trouvait au moins quelques personnes qui se sentissent éclaboussées, la Roue les frôlant* ». (Jean Epstein, Photo-ciné, 1927).
« La Roue *est le type parfait du film d'esprit romantique. Comme dans un drame romantique, vous trouvez dans* La Roue *des invraisemblances, de la psychologie superficielle, une recherche constante de l'effet visuel — comme ailleurs de l'effet verbal — et vous y trouvez des passages lyriques extraordinaires, un mouvement inspiré, on pourrait dire du sublime et du grotesque, mais pas dans le même sens que l'ont dit les romantiques qui évoquent souvent le grotesque là où ils avaient voulu créer le sublime... Nous avons déjà vu des trains rouler sur des rails à une vitesse accélérée par les complaisances de la prise de vue ; mais nous ne nous étions pas encore sentis happés les fauteuils, l'orchestre, la salle et tout ce qui nous entourait, par l'écran, comme un gouffre* ». (René Clair).

1920-1921. — EN TOURNANT LA ROUE.

1923. — AU SECOURS.
Producteur : Abel Gance.
Tournage : 1 semaine (?)
Métrage : 3 bobines (?)
Scénario d'Abel Gance et Max Linder.
Opérateur : Specht.
Interprétation : Max Linder, Jean Toulout, Gina Palerme.

1925-1926. — NAPOLEON « Vu par Abel Gance ».
Production : Westi (Wengoroff et Hugo Stinnes).
Tournage interrompu de novembre 1925 à mai 1926.
Production reprise par la « Société générale de films ».
Métrage : 32 bobines ? Coût 19 millions.
Prises de vues : Jules Kruger. (Il construit *le Brachyscope* pour le film). Jean-Paul Mundwiller, L. H. Burel avec Lucas, Emile Pierre, Roger Hubert, Briquet. (Sammy Briff ?)
Service artistique (assistants) : Henry Krauss (pour l'interprétation) Wladimir Tourjansky, André Adreani, Volkoff, Pierre Danis, Georges Lampin.
Stagiaires : Jean Arroy (autour de « En tournant Napoléon), Jean Mitry, Sacher Purnal.
Administrateur et régisseur général : L. Osmont, régie : Pironnet.
Musique d'accompagnement : Arthur Honegger.
Décors : Alexandre Benois, Schildnecht, Jacouty, Meinhardt, Lourié.
Montage avec Marguerite Beaugé et Henriette Pinson.
Interprétation : Bonaparte : Albert Dieudonné ; Robespierre ; Van Daele ; Danton ; Koubitsky ; Marat ; Antonin Artaud ; Saint-Just ; Abel Gance ; Hoche ; Pierre Batcheff ; Barras ; Maxudian ; Pozzo di Borgo ; Chakatouny ; Salicetti ; Philippe Hériat ; Tristan Fleuri ; Nicolas Koline ; Fréron : Mendaille ; Dugommier : Alexandre Bernard ; Masséna : Philippe Rolla ; Camille Desmoulins : Vidalin ; Talma : Roger Blum ; Fouquier-Tinville : Paul Amiot ; La Fayette : Boudréau ; Joseph Bonaparte : Georges Lampin ; J.-J. Rousseau : Alberty ; Desaix : R. de Ansorena ; Louis XVI : Jack Rye ; Bonaparte enfant : Roudenko et : Armand Bernard, Blin, Bonvallet, A. Bras, Daniel Burret, Georges Cahuzac, Silvio Gavicchia, Caillard, M. de Canolle, Chabez, Roger Chantal, M. Pérès, Pierre Ferval.
La Marseillaise : Damia ; Joséphine : Gina Manès ; Violine : Annabella ; Marie-Antoinette : Suzanne Blanchetti ; Laetitia : Eugénie Buffet ; Charlotte Corday : Marguerite Gance ; Mlle Lenormand : Mlle Carvalho ; Théroigne de Méricourt : Sylvie Gance.
Première projection à l'Opéra sur le *triple écran*.
« *Je me suis servi du* triple écran *en y*

combinant trois expressions : physiologique, cérébrale et affective... Ma tendance générale dans Napoléon *a été celle-ci : faire du spectateur un acteur ; le mêler à l'action ; l'emporter dans le rythme des images...* Napoléon *est un paroxysme dans son époque, laquelle est un paroxysme dans le temps. Et le cinéma, pour moi, est le paroxysme de la vie* ». (Abel Gance).

1925-126. — EN TOURNANT NAPOLEON.

FILMS SONORES

1929-1930. — LA FIN DU MONDE.
Production : L'Ecran d'Art (Ivanoff).
Scénario d'Abel Gance sur un thème de Camille Flammarion.
Réalisé avec la participation de Jean Epstein, Walter Ruttmann, Popoff, Etievant, Sauvage, Edmond T. Gréville.
Opérateurs : Kruger, Forster, Roger Hubert.
Décors : Lazare Meerson.
Montage : Mme Bruyère.
Interprétation : Victor Francen, Sanson Fainsilber, Georges Colin, Jean D'Yd, Abel Gance, Colette Darfeuil, Wanda Gréville, Monique Rollan, Sylvie Grenade.
Peut-être le premier film français tourné pour le « parlant » avec mixage artificiel.
Utilisation d'un objectif d'anamorphose : le *POLYTIPAR*.
Première utilisation des ondes Martenot.
13 août 1929, premier brevet de *PERSPECTIVE SONORE* Gance-Debrie.

1932. — MATER DOLOROSA (Nouvelle version, sonore).
Production : S.E.D.I.F. (Arcy Films).
Tournage 16 jours ? — Coût 1.050.000 fr.
Opérateur : Roger Hubert.
Décors : Robert Gys.
Musique d'accompagnement au pianola (avec ondes).
Montage : Andrée Danis.
Interprétation : Line Noro, Gaby Triquet, Sanson Fainsilber, Jean Galland, Gaston Dubosc, Antonin Artaud.

1933. — LE MAITRE DE FORGES.
Production : Fernand Rivers.
Coût : 1.500.000 francs.
Scénario d'Abel Gance d'après Georges Ohnet.
Opérateur : Harry Stradling.
Musique : Henri Verdun.
Interprétation : Gaby Morlay, Jane Marken, Paule Andral, Christiane Delyne, Henri Rollan, Jacques Dumesnil.

1934. — POLICHE.
Production : Films Criterium.
Tournage février-mars.
Scénario d'Abel Gance, d'après Henri Bataille.
Assistant : Henri Decoin.
Opérateur : Roger Hubert ?
Interprétation : Marie Bell, Edith Mera, Violaine Barry, Betty Daussmond, Catherine Fontenay, Constant Rémy, Pierre Larquey, Romain Bouquet, Alexandre D'Arcy, Marcel Delaître, Pierre Finaly, Pierre Dac.

1934. — LA DAME AUX CAMELIAS.
Production : Fernand Rivers.
Tournage à partir d'août. Coût : 2 millions.
Scénario d'Abel Gance d'après Alexandre Dumas fils.
Opérateur : Harry Stradling (et Roger Hubert ?)
Interprétation : Yvonne Printemps, Jane Marken, Irma Génin, Andrée Lafayette, Pierre Fresnay, Lugné-Poë, Armand Lurville, André Dubosc, Armontel.
Musique : Reynaldo Hahn, livret de Albert Willemetz.

1934. — NAPOLEON (version sonorisée).
Production : Abel Gance.
Coût : 725.000 francs.
Assistants : Claude Vermorel, Robert Bossis.
Musique : Henri Verdun.
Interprétation : les acteurs du film muet et : Marcel Delaître (Capucine), Armand Lurville, voix de Sanson Fainsilber et de Sokoloff, avec Sylvie Gance, Squinquel, Moloy, Jane Marken, Gaby Triquet, Rivers cadet.
Sorti au cinéma Paramount avec la perspective sonore.
« *Il avait réalisé une invention : celle de la perspective sonore, grâce à des appareils répandus dans la salle et qui font surgir le son tantôt devant nous, tantôt à côté de nous, tantôt derrière nous, nous mêlant à l'action, et nous forçant presque à chanter la Marseillaise avec la Convention...* » (Bardèche et Brasillach, histoire du cinéma).

1935. — LE ROMAN D'UN JEUNE HOMME PAUVRE.
Production : Maurice Lehmann.
Tournage : juillet-août. Coût : 1.600.000 francs.
Scénario d'Abel Gance, d'après Octave Feuillet.
Dialogue de Claude Vermorel.
Opérateur : Roger Hubert.
Décors : Robert Gys.
Interprétation : Marie Bell, Pauline Carton, Marcelle Prince, Marthe Mellot, Pierre Fresnay, Saturnin Fabre, Jean Fleur, André Baugé, Marcel Delaître, André Dubosc, Marnay.

1935. — LUCRECE BORGIA.
Production : Henri Ullmann.
Coût : 2.100.000 francs.
Scénario de Léopold Marchand et Henri Vendresse.
Opérateurs : Roger Hubert (et Boris Kaufmann ?)
Musique : M. Lattes.
Interprétation : Edwige Feuillère, ce film la lance), Josette Day, Jacques Dumesnil, Maurice Escande, Aimé Clariond, Roger Karl, Gabriel Gabrio, René Bergeron, Gaston Modot, Antonin Artaud,

Daniel Mendaille, Philippe Hériat, Max Michel, Georges Prieur, Jacques Cossin.

1936. — UN GRAND AMOUR DE BEETHOVEN

Production : Générales Productions.
Tournage : juin. Durée : 6 semaines ?
Coût : 2 millions.
Scénario et découpage d'Abel Gance
Dialogue de Stève Passeur.
Assistants : Jean Arroy (et Le Pelletier ?)
Régie : Louis Daquin ?
Opérateurs : Robert Le Febvre (et Marc Fossard).
Décors : Jacques Colombier.
Costumes : Henri Mahé.
Montage avec Marguerite Beaugé.
Adaptation musicale : Louis Masson.
Orchestre du Conservatoire, dirigé par Philippe Gaubert.
Interprétation : Harry Baur, Jean Debucourt, Jean-Louis Barrault, Pauley, Lucas Gridoux, Lucien Rozenberg, Dalio, Roger Blin, André Nox, Gaston Dubosc, Philippe Richard, Radifé, Annie Ducaux, Jany Holt, Jane Marken, Yolande Lamon Nadine Picard, Sylvie Gance...

« *Mais comme il est toujours donné à Abel Gance d'avoir une fois, dans chaque film, un moment d'invention, ce privilège nous vaut au moins une scène assez belle. Le matin où Beethoven s'aperçoit qu'il est devenu sourd, nous pénétrons avec lui dans son univers nouveau. Le monde des bruits, devenu muet, ne se traduit plus, pour lui comme pour nous, que par les images. Muets, avec cette perfection, ce relief que prête le silence aux choses, l'enclume, le verre, le violon, les docks, les laveuses, la roue du moulin, suggèrent tout à coup avec une force étonnante l'idée d'un monde inconnu, insonore. En rentrant de sa promenade, alors, Beethoven compose la Pastorale. L'idée est belle.* » (Bardèche Brasillach, histoire du cinéma).

1936. — JEROME PERREAU, HEROS DES BARRICADES.

Production : Georges Milton.
Tournage : du 5 août au 7 septembre. Coût : 2.400.000 francs.
Adaptation cinématographique de Paul Fékété d'après le roman d'Henri Dupuy Mazuel.
Opérateurs : Roger Hubert (et Lucas).
Assistants : Charpentier et Lalier.
Décors : Garnier et Bonamy.
Régie : Max Dorigny.
Directeur technique : Baudouin.
Ingénieur du son : Royné.
Partition musicale : Maurice Yvain.
Lyrics : Lucien Boyer.
Interprétation : Georges Milton, Robert Le Vigan, Sanson Fainsilber, Abel Tarride, Georges Moloy, Fernand Fabre, Bernard Lancret, Saint-Allier, Seller Mylo, Jean Bara, Serge Grave, Tania Fédor, Valentine Tessier, Irène Brillant, Janine Borelli, Jane Lamy, Saint-Hilaire, Mad Siame

1936. — LE VOLEUR DE FEMMES.

Production : Films Union.
Tournage en Italie à partir du 25 novembre.
Scénario d'Abel Gance, d'après Pierre Frondaie.
Opérateur : Roger Hubert.
Interprétation : Jules Berry, Jean Max, Jaque Catelain, Gilbert Gil, Thomy Bourdelle ? ; Annie Ducaux, Lise Matrey, Sylvie Gance.

1937. — J'ACCUSE (nouvelle version, sonore).

Production : Star Films (Société du film J'Accuse).
Tournage : du 14 mai au 31 août. Coût : 4.300.000 francs.
Scénario d'Abel Gance et Stève Passeur.
Opérateur : Roger Hubert.
Décors : Henri Mahé.
Musique : Henri Verdun.
Interprétation : Victor Francen, Jean Max, Marcel Delaître, Paul Amiot, André Nox, Georges Saillard, Renée Devillers, Line Noro, Sylvie Gance, M. Cahuzac (?)

1938. — LOUISE.

Production : Weyler et Goldinberg.
Tournage : novembre et décembre.
Coût : 7 millions.
Scénario d'Abel Gance et Stève Passeur, d'après Gustave Charpentier.
Opérateur : Kurt Currant.
Décors : George Wakhevitch.
Musique : Gustave Charpentier.
Montage avec Léonide Azar.
Interprétation : Grace Moore, Suzanne Desprées, Ginette Leclerc, Pauline Carton, Jacqueline Prévôt, Georges Thill, André Pernet, Robert Le Vigan, Roger Blin, Marcel Pérès, Edmond Beauchamp.

1938. — Brevet Gance-Angénieux pour le *PICTOGRAPHE*.

1939. — LE PARADIS PERDU.

Production : Joseph Than (Taris Film).
Tournage début avril à début juin.
Scénario : Joseph Than et Abel Gance.
Dialogues : Stève Passeur.
Opérateur : Christian Matras.
Décors : Henri Mahé.
Musique : Hans May.
Régie : Louis Daquin ?
Montage avec Léonide Azar.
Interprétation : Fernand Gravey, Robert Pizani, Robert Le Vigan, Gérard Landry, Alerme, Jean Brochard, Edmond Beauchamp, Palau, Micheline Presle, Elvire Popesco, Jane Marken, Monique Rollan, Gaby Andreu.

1940-1941. — LA VENUS AVEUGLE.

Production : France-Nouvelle (Fernand Rivers ?)
Coût : 4.100.000 francs.
Opérateur : B.H. Burel (et Alekan).
Décors : Henri Mahé et Paul Bertrand.
Musique : Raoul Moretti.
Interprétation : Viviane Romance, Lucienne Lemarchand, Sylvie Gance, Marion Malville, Georges Flament, Henri Guisol, Aquistapace, Roland Pérugier.

1942. — LE CAPITAINE FRACASSE.
Production : Lux-films.
Tournage durant l'été.
Adaptation et dialogues d'Abel Gance et Claude Vermorel d'après Théophile Gautier.
Opérateur : Nicolas Hayer.
Décors : Henri Mahé.
Musique : Arthur Honegger.
Interprétation : Fernand Gravey, Jean Weber, Paul Oettly, Maurice Escande, Roland Toutain, Roger Blin, Lucien Nat, Assia Noris, Vina Bovy, Mona Goya, Alice Tissot, Sylvie Gance, Andrée Guize.

1944. — MANOLETE : film inachevé (en Espagne).
Opérateur : Guerner.

1953. — 14 JUILLET 1953.
Premier essai de Polyvision en couleurs.
Durée 20 minutes.
Production : Georges Rosetti avec Gaumont et André Debrie.
Assistant : Jean Debrix.
Montage : Jacques Chastel.
Première projection au Gaumont-Palace le 15 juillet 1954.

1954. — Scénario de *La Reine Margot*, adapté d'Alexandre Dumas père (réalisation de Jean Dréville).

1954. — Commentaire de « Lumière de Paul Paviot.

1954. — LA TOUR DE NESLES.
Production : Fernand Rivers.
Tournage : août-septembre.
Adaptation cinématographique d'Abel Gance.
Adaptation du dialogue d'Abel Gance, Fernand Rivers, Etienne Fuzellier.
Assistants : Michel Boisrond, Yvan Jouannet.
Opérateur : André Thomas.
Décorateur : René Bouladoux.
Costumes : Mme Martinez.
Musique : Henri Verdun.
Montage : Mme Taverna.
Interprétation : Pierre Brasseur, Paul Guers, Jacques Toja, Michel Bouquet, Marcel Raine, Etchevery, Maffioly, Rivers Cadet, Paul Demange, Gabriello, Rellys, Jacques Meyran, Sylvana Pampanini, Lia di Leo, Christina Grado, Claude Sylvain.
Couleur par Gévacolor.

Deux remarques terminales s'imposent pour éclairer pleinement cette œuvre capitale :

1° Abel Gance a dû tourner souvent très vite. A part ses plus grands films (*J'accuse, La roue, Napoléon, La fin du monde*), sa production est donc beaucoup plus ramassée qu'elle ne le paraît.

2° S'il a dû réaliser des films « alimentaires » qu'il renie, s'il est resté douze ans (1942-1954) sans faire un seul film, Abel Gance n'a pu faire aboutir de nombreux projets grandioses, quelquefois au stade de la réalisation surtout :

— *Le Soleil Noir* (mars 1918).
Production : Le Film d'Art.



Robert Le Vigan et Micheline Presle dans *Le Paradis Perdu*.

Opérateur : Burel.
Interprétation : Berthe Bady, Mme Dourgas, Silvio de Pedrelli.

— *La Terre*, avec Robert Boudrioz.

Napoléon : suite de son *Bonaparte* de 1926, prévue en cinq films ; le dernier : Sainte-Hélène fut réalisé une première fois par Lupu-Pick en 1928.

— *Christophe Colomb* (1939). — Production Columbus. Scénario et dialogue de Steve Passeur. Décors de Henri Mahé. Costumes de Robert Baldrich. Musique de Joaquin Rodrigo et Henry Verdun. Premier tour de manivelle prévu le 12 juin 1939 à Grenade.

— Trois grandes œuvres sur la religion : *Les grands initiés* (Bouddha, Krishna, Confucius, Moïse, le Christ, et Mahomet). Ce film conçu vers 1928 devait affirmer la communauté des religions au-delà de leurs luttes.

— *Le royaume de la terre*, qui devait par l'entremise du cinéma créer une synthèse nouvelle de la Foi.

— *La Divine Tragédie* : épisode du Christ, détaché des *Grands Initiés*. Ce film énorme, préparé durant cinq ans, devait imposer la Polyvision. Resteront, pour figurer cette œuvre insolite, les remarquables maquettes du décorateur Mazereel.

Il m'est agréable de remercier ici M. Abel Gance dont j'ai compulsé librement les archives ainsi que les historiens du cinéma et les admirateurs du cinéaste, particulièrement Jean Mitry et Pierre Philippe. Je remercie par avance tous ceux qui pourraient m'aider à parfaire cet important travail de base.

Philippe ESNAULT.

JACQUES AUDIBERTI

BILLET V

Le Rouge et le Noir en rose et lilas

Une détente familière et spontanée de l'esprit met le cinéma dans le sac de Scapin. Certes, le cinéma se confond au théâtre, en gros, par le dispositif des établissements. La scène ou l'écran, d'une part. D'autre part, en face, les fauteuils. Toutefois, les modalités exploitantes respectives diffèrent par maints détails. Entre autres, chaque représentation théâtrale s'accomplit à sa date propre, elle arrive, elle est arrivée, une fête ! une cérémonie ! à telle enseigne que, juxtaposées, la matinée et la soirée du dimanche, consacrées au même programme, engendrent quelque malaise, telles deux personnes sur un seul tabouret.

Le cinéma, lui, tend à se dérouler à côté du temps. Quand il est permanent, il ajoute, à cette intrinsèque propriété, la faculté, concédée au spectateur, de prendre le film au vol, à n'importe quel endroit. Conséquence, au fur et à mesure que s'approche le retour au point de départ, notre spectateur éprouve le même émoi que s'il lui fallait abandonner les délices d'un songe profond. Il veut, mais en vain, il veut suspendre et retarder les images annonçant l'inéluctable endroit du film où, deux heures auparavant, il aborda celui-ci. Restitué, d'un coup, à sa vie responsable, hésitant à partir en dérangeant ses voisins, c'est en toute lucidité critique, avec, déjà, l'émotion du souvenir, qu'il verra, pour la seconde fois, le restant du film.

En sa substance spectaculaire, le théâtre n'est utilisé, tel quel, par le cinéma, qu'au niveau musical, à la faveur d'opérettes et de revues introduites, lambeau par lambeau, dans une histoire mettant en relief Marilyn Monroë ou Ninon Sevilla, ma vieille amie, assorties, chacune, d'un partenaire falot que l'héroïne dépasse jusqu'au vertige, tel, jadis, l'hyper-gorille King-Kong, accouplé, fantaisie monstrueuse ! à la blonde Fay Wray, qui lui venait au genou. Le théâtre littéraire à dialogues, *Parents terribles* ou *Tramway*, ne dégage pas, pas une seconde, l'odeur des planches. Shakespeare, quand le happe la caméra, devient du cinéma, tantôt merveilleux (*Henri V*, Laurence Olivier), tantôt fatigant (*Hamlet*, idem), tantôt panaché (*Le Songe d'une nuit d'été*, Max Reinhardt). Il n'est guère, en cinéma, que Sacha Guitry pour évoquer, dans ses comédies, mais, aussi, dans ses épopées, à la faveur d'une parfaite et brillante imperfection, associée à l'incomparable autorité des mots d'auteur, un ton carrément théâtral, en même temps factice et du meilleur aloi.

Devenant cinéma, le théâtre devient récit, devient roman. Invinciblement, la lumière, surtout la noire et blanche, qui si longtemps fut la seule à compter, la lumière articulée à même l'écran entraîne et combine décors et personnages dans une intime matière homogène qui rappelle davantage l'hallucinante rivière typographique d'une suite de chapitres que les immédiates allées et venues d'acteurs en chair et en os.

Et le roman, devenant cinéma, devient roman.

Désert vivant à part, n'importe quel grand film, d'ailleurs, même construit à partir d'une dizaine de lignes dactylographiées, devient, à tout coup, roman. Il raconte, en effet, une histoire avec des gens.

Rien n'interdit aux lecteurs de Cesare Zavattini ou de Heinrich Mann de retrouver dans *Miracle à Milan* et dans *L'Ange bleu*, les bouquins dont furent tirés ces films. On peut les regarder sans davantage se préoccuper de leurs soucis littéraires imprimés que des conversations sténographiées qui présidèrent à l'élaboration des *Vitelloni*. Tourné par Robert Bresson, *Le Journal d'un Curé de campagne* lui-même, tout en affirmant, avec un poids triste, la haletante présence invisible de Georges Bernanos transpose l'admirable livre de celui-ci dans la ménagerie des formes cinématographiques.

Il faut remonter aux plus antiques et vénérables *Misérables* et *Trois Mousquetaires* pour dépister les antécédents du travail que vient de faire, avec beaucoup de mérite, Claude Autant-Lara. Il a, pour ainsi dire, copié *Le Rouge et le Noir*. Il l'a copié en rose et lilas. Avec une vieillotte et classique prévention à l'encontre du cinéma, procédé sacrilège, barbare et



Claude Autant-Lara dirige Gérard Philipe dans *Le Rouge et le Noir*.

mécanicien, les fanatiques de Stendhal ne manquent pas de se plaindre que cette copie, pour ainsi dire d'après nature, ait été entreprise. Ils déplorent, en outre, contradictoirement, qu'elle soit incomplète. Le témoin sans passion s'amuse, lui, de voir ce même cinéma si bien s'appliquer à reproduire la bizarrerie de Stendhal, où barbote en vase clos tout un jeu d'allusions et de manies à base de solitude chiffrée. Au *Rouge et le Noir,* en effet, pour écrit qu'il soit avec clarté, on ne peut adhérer complètement qu'au prix d'être Stendhal en personne.

Un échantillon de ses ruses ?

Le paragraphe du chapitre quinze, où, pour la première fois, le jeune héros, faisant l'homme, pénètre dans les bonnes grâces de Mme de Rênal (circonflexe de rigueur) est d'une décence parfaite. Mais chaque phrase s'arrange pour se terminer par un mot plus relevé. Ces mots, dans l'ordre, sont : *bras, caresses, jouir, déchiraient.* Et qu'est-ce que c'est, au juste, que le dépôt de mendicité ? Qu'est-ce que c'est que le directeur du bureau de loterie ? Qu'est-ce que c'est que ce roi de (points de suspension) si pompeusement reçu dans cette petite ville ? Une foule de détails de ce genre donnent, au roman, sans doute à dessein, un cachet d'anomalie où se traduit avec subtilité l'étrangeté d'un génie provincial fasciné par les salons, les boudoirs et les complots. La perspicacité du metteur en scène, ou son ingénuité, sut rendre à la perfection la machiavélique atmosphère poisson d'avril où Stendhal place ses intrigues.

Tout le livre baigne dans les problèmes de l'antagonisme social, reflété dans les vicissitudes d'une brève carrière ambitieuse, celle de Julien Sorel, que joue Gérard Philipe. Le spectateur qui n'a pas lu Stendhal, et qui cherche son plaisir ailleurs que dans l'exacte photographie des fantômes d'un texte célèbre, n'a pas la moindre chance d'imaginer que *Le Rouge et le Noir* soit autre chose que le deuxième épisode de *Monsieur Ripois,* s'il a vu ce film. Lequel *Monsieur Ripois,* tout compte fait, serait, bel et bien, l'authentique adaptation cinématographique moderne du chef-d'œuvre de Stendhal. Sous les diverses défroques de Julien Sorel, notre très sympathique jeune premier national poursuit, le visage une fois pour toutes immobilisé jusqu'au vide dans une synthèse d'indifférence et de gentillesse, son destin de séducteur sans concupiscence ni conviction, qui tombe les femmes parce qu'il faut bien, mais avec une telle veulerie intérieure qu'il finit, à la lettre, ici Ripois, là Sorel, par tomber lui-même, aplati dans un cas, dans l'autre guillotiné. Pour ce même spectateur, les travestis du *Rouge,* mitres, shakos, les coucheries, les lingeries, ces mains frôlées, ce pied léché, cette échelle nocturne, ces parents burlesques et ce rageur mari cocu se résolvent dans un comique inédit, le comique grave, que la salle accueille par un rire continu, mais discret, mal sûr de ses droits. Les deux coups de pistolet dans l'église, la condamnation à mort, l'assassinée invulnérable, parée de la ravissante physionomie, elle-même circonflexe, de Danielle Darrieux, venant, à la dernière heure, aimer son assassin dans son cachot, tout cela peut se rapporter à l'histoire vécue, du temps de Stendhal, à Grenoble, par le séminariste Berthet, mais ne s'en situe pas moins aussi loin de notre commune expérience du réel que de l'efficace et vertigineuse logique de la fantaisie.

Moi, de tout le magnifique album en couleurs d'Autant-Lara, ce qui me toucha le plus, peut-être comme l'unique témoignage de notre folklore dans cette bande plus exotique, que n'importe quelle japonaise ou brésilienne, c'est, l'avouerai-je, l'uniforme garance et bleu foncé de Jean-Pierre Grenier, sergent-major à lunettes d'infanterie écartelant,

dans le corps de garde de la prison où Monsieur Ripois se dispose à finir comme Monsieur Verdoux, un poulet rôti, pour voir si s'y dissimule une scie. De même, d'un tableau lentement visité par la caméra de Pierre Kast ou de Luciano Emmer, puis repeint, sur l'écran, par la projection, notre regard enregistre plus volontiers tel fragment, jusqu'ici délaissé par les critiques d'art, que les artifices grossisseurs rendent plus total que le tout.

Gustave Doré

Cette aptitude reconstituante de notre lanterne magique sur les trésors de l'art plastique vient de s'exercer, avec le plus grand bonheur, sur Gustave Doré.

Gustave Doré n'est pas inégal aux plus grands, Goya, Botticelli. Sa pire infirmité, c'est dans sa force qu'elle réside, celle d'un fleuve se noyant lui-même dans le large jet continu d'une abondance féconde que l'on finit par porter au crédit de la prodigalité de la nature.

Dante, Rabelais, Cervantès, La Fontaine, Balzac, l'Arioste, Londres, l'Espagne l'induisent à des œuvres graphiques qui, toutes à l'envie, vont illustrant, non seulement leurs thèmes respectifs, mais l'alliage absolu de l'imagination et de l'exécution. J'éprouve de la colère quand, à cette écrasante foison de lignes justes, toutes frappées d'un style à ne confondre avec aucun, je compare la prétentieuse marmelade de tant de peintres qui se permettent implicitement de se dire et de se croire les confrères de ce Gargantua créateur, abstrait à l'infini de la miniature quand il saisit la géométrie mystique des mosquées andalouses, surréaliste en ses laboratoires de monstres non moins viables qu'ahurissants, académique, si l'on veut, par la puissance exacte de ses nus.

L'objectif ne magnifie pas forcément tout ce qu'il touche. Les paysages qui bordent l'interminable course cycliste, qui, depuis tant d'années, traverse, sous la pluie, les actualités, sont plus sinistres et désespérés que dans la réalité. J'ai vu, ces jours-ci, *La Naissance de Vénus* en personne participer de la médiocrité générale d'un court métrage où figurait cette merveille des merveilles. Peut-être quelque opérateur insuffisant fût-il parvenu, de même, à restreindre Gustave Doré. Mais Raymond Voinquel a bien servi le géant rhénan du crayon, dans les profondeurs duquel, infernales et surnaturelles, nous entrons, jusqu'à la sublime horreur, à la suite de notre regard aspiré par les dénivellations d'espace indiquées par le jeu perspectif des valeurs dessinées.



Magnifiant le magnifique, cette réussite, venant après déjà quelques autres du même genre à l'actif du cinéma, montre que, si celui-ci a partie liée avec le roman, il n'a pas oublié l'art graphique dont, tout autant que du théâtre, il descend et qu'il sait retrouver pour en être exalté tout en l'exaltant.

Jacques AUDIBERTI.

NÉO-RÉALISME ET FILMS DOCUMENTAIRES

par Mario Verdone

Quels rapprochements peut-on faire entre le néo-réalisme et les films documentaires ? Prenons les films qui introduisent au néo-réalisme : *Ossessione* et sa route brûlée par le soleil, *Alfa Tau* et ses « vrais » Bersaglieri descendant du train à leur retour du pont, *Ultima Carrozzella, Avanti c'è posto, Campo di' Fiori* avec les cochers de fiacre, les conducteurs de tramway et les marchandes de poisson, arrivons enfin à *Sciuscia, Païsa, Rome citta a aperta* et l'occupation : nous nous apercevons bientôt que le film néo-réaliste tout en n'étant pas un documentaire, naît du documentaire et vit grâce à lui, enfin trouve en lui ses thèmes les plus profonds. Il transforme en fiction, interprétation, transposition, ce qui est document, qu'il soit authentique ou reconstitué. Il décrit la réalité telle qu'elle est, les hommes tels qu'ils sont, tels qu'ils vivent, les lieux tels que nous les voyons. Ne tenons pas compte du fait qu'ils soient ou non importants, célèbres, surestimés : sans leur intrigue, les films que nous avons cités seraient des documentaires. A partir du moment où dans ces milieux déterminés une intrigue se noue, que des passions prennent naissance, que des personnages entrent en jeu, la partie purement documentaire perd son rôle de protagoniste et se transforme en décor pour servir de cadre aux phases d'un drame, d'une fiction.

Mais jamais la force dramatique ne sera si puissante qu'elle anéantisse ce qui est document. Ainsi, les films que nous avons rappelés, de même que *Voleurs de bicyclette* et *Umberto D* avec leurs mille recoupements, de même que *Miracolo e Milano* avec ses « barboni » sont pourtant des films qui utilisent dans une grande mesure le documentaire. Ceci dit sans nier dans ces films la part incontestable d'imagination.

On peut affirmer que le réalisme français, l'âge d'or de Renoir, Carné, Duvivier, etc... n'aurait pas existé sans la littérature et le théâtre naturalistes, d'abord sans Zola et Antoine, enfin sans des auteurs mineurs tels que Carco et Mac Orlan. Le réalisme a en effet une origine littéraire. On peut soutenir ceci aussi fermement : il n'y aurait pas eu de néo-réalisme (nous choisissons ce terme pour la commodité de l'expression) à savoir le réalisme italien de l'après-guerre, sans une inspiration « documentariste » qui par la suite est également celui de Gustavo Serena qui, dans *Assunta Spina* nous montre les rues de Naples pleines de mares d'eau, celui de Blassetti qui dans « 1860 » exige pour tourner d'authentiques « Picciotti » (1). Sans l'inspiration documentariste de Visconti dans *La Terra trema*, de Rossellini dans *Païsa*, de De Sica dans *Sciuscia*, ce réalisme cinématographique qu'on a convenu d'appeler néo-réalisme n'existerait pas. La différence entre le film d'inspiration néo-réaliste et le documentaire est toute dans le fait que le documentaire ne « falsifie » pas ; on ne peut naturellement pas refuser au film à scénario le droit de reconstituer les faits, même si l'on tourne sur les lieux où les événements se sont déroulés et si c'est avec la collaboration des hommes qui ont pris part à l'action, ou qui pour le moins, ont des caractéristiques physiques et morales semblables à celles des protagonistes vrais ou fictifs de l'histoire racontée.

Mais outre les éléments extérieurs, il y en a d'autres, qui eux, sont les véritables composantes du mouvement néo-réaliste italien. En se plaçant derrière la camera avant tout comme des « documentaristes », comme des chroniqueurs, et même si par la suite ils ont eu recours aux intrigues, aux scénarios, aux mises en scène minutieusement pré-

établies, les réalisateurs néo-réalistes sont restés des « documentaristes » dans leur position vis-à-vis de la société et vis-à-vis des sentiments de ceux qui la composent.

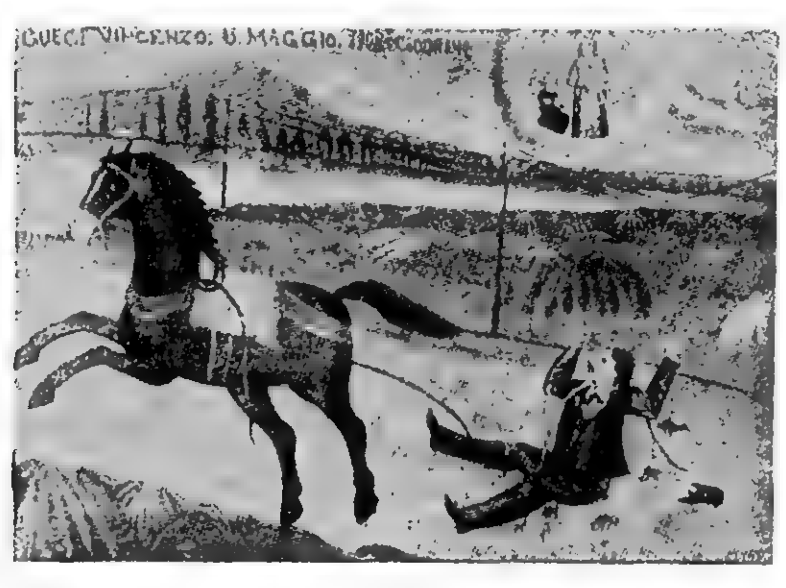
En ce sens, le réalisme italien d'après guerre a donc été un réalisme social spécifiquement italien, d'inspiration parfois libérale, parfois catholique, plus rarement marxiste ou en tous cas, différant beaucoup de la conception de Poudovkine dans par exemple *Le Retour de Vassili Bortnikov*. Le sien était un réalisme qui ne découvrait pas les sentiments des hommes qui composent cette société ou du moins, laissait-il un doute sur ceux-ci. Il est possible que ces sentiments aient été justement les mêmes que ceux de ces trois êtres qui, autour d'une table, pensaient aux tracteurs, à la cellule, au progrès comme à un suprême idéal, en laissant au deuxième plan tous les autres aspects de la vie, qu'ils soient doux ou cruels, angoissants ou joyeux. Je rectifie : peut-être ces sentiments et cet idéal pouvaient-ils réellement être ceux de ces hommes, de cette femme couverte de décorations, que les deux hommes élisaient à la tête de la cellule. Idéaux et sentiments qui vont avec les fermes isolées dans les plaines, avec les kolkhoses perdus dans les steppes. Mais au regard de nos réalisateurs se présentaient des raisons de vivre bien plus généreuses et des hommes aux sentiments bien plus variés et riches d'humanité. Leur réalisme fut donc un réalisme d'origine documentaire, comprenant une prise de conscience sociale avec tous les aspects non camouflés de ce qui était et reste encore notre société : mais surtout il a été et il reste encore un réalisme qui n'a pas exclu les sentiments véritablement humains, qui les a traités avec cette spontanéité qui, par le passé, n'appartient qu'au documentariste Flaherty. Voilà pourquoi le néo-réalisme a des rapports si considérables avec le documentaire, voilà aussi pourquoi il entraîne naturellement avec lui nos meilleurs documentaristes qui par leurs réalisations : *Barboni, Pugilatori, Sport minore, Amorosa menzogna, Cristo non si è fermato a Eboli*, et plus récemment le film-enquête *Amore in città*, participent tous, eux aussi, au mouvement néo-réaliste.

Mario VERDONE.

(Traduit de l'Italien par Laura Mauri.)

---

(1) Les « picciotti » ce sont le jeunes siciliens qui se sont ralliés à Garibaldi en 1860.



Imagini popolari sicilane de Mario Verdone, qui a obtenu au Festival de Bruxelles le premier prix du film sur le folklore.

LETTRE D'ATHÈNES

par Gilbert Salachas

Le Grec en général, l'Athénien en particulier, aime le cinéma. Les statistiques nous apprennent qu'il y va en moyenne cinq fois par an, ce qui est assez considérable proportionnellement à son budget-loisir. On ne saurait, en effet, insister suffisamment sur la pauvreté du peuple grec. Il ne faudrait pourtant pas en déduire automatiquement que le cinéma lui sert, selon la bonne vieille formule, de stupéfiant. Le Grec ne cherche pas à s'évader de sa condition misérable dans la contemplation fugitive d'un rêve doré. Je n'en veux pour preuve que le succès croissant des films italiens néo-réalistes au détriment de ceux des autres pays, dont la France hélas, mais plus particulièrement l'Amérique.

Jetons un coup d'œil sur les chiffres officiels qui nous renseignent très précisément sur la courbe d'assiduité du spectateur à l'égard des divers pays producteurs.

Films de production	Nombre de films	Soit %	Billets réalisés	Soit %	Rapport des pourcentages
			Saison 1950-1951		
Grecque	14	3,65	3.332.903	13,51	+ 270 %
Italienne	22	5,73	1.740.131	7,01	+ 22 %
Américaine	255	66,41	14.632.274	58,94	— 12,6 %
Anglaise	38	9,90	1.736.481	7 »	— 41,4 %
Française	32	8,33	1.286.212	5,18	— 60,8 %
			Saison 1951-1952		
Grecque	15	3,83	3.843.970	14,53	+ 279,3 %
Italienne	31	7,91	2.038.435	7,70	— 2,7 %
Anglaise	31	7,91	1.889.680	7,14	— 10,7 %
Américaine	253	64,54	14.521.365	54,88	— 19,4 %
Française	43	10,97	2.189.912	8,28	- 32,4 %
			Saison 1952-1953		
Grecque	22	5,70	3.946.204	14,47	+ 153,8 %
Italienne	37	9,59	3.607.473	13,22	+ 37,8 %
Américaine	236	61,14	14.512.633	53,31	— 14,6 %
Française	32	8,29	1.824.171	9,69	— 23,9 %
Anglaise	31	8,03	1.258.862	4,62	— 73,8 %

Encore faut-il ajouter que la distribution des films américains (nous y reviendrons) est mieux organisée que tout autre et que de ce fait les Grecs, qui pourtant les boudent, se trouvent devant la carte forcée des programmations. Cependant il serait injuste de ne pas souligner qu'il existe, tout au moins à Athènes, une forte proportion de cinéphiles intelligents et assidus. Les critiques des quotidiens sont en général très écoutés (il n'existe pas

de revue spécialisée en Grèce à l'exception du corporatif « Kinimatographicos Astir »). De plus, le spectateur évolué possède un certain flair qui lui permet, dit-on, de détecter d'emblée les films de valeur.

Bien entendu, le grand public reste conforme aux normes internationales et le film commercial a, comme partout ailleurs, prise sur lui, surtout dans les campagnes.

Cette lettre, on s'en aperçoit sans doute, n'est pas le résultat d'une enquête scrupuleusement menée. Les opinions avancées sont personnelles; elles proviennent d'un certain nombre de discussions avec des Athéniens (ou des Athéniennes) que j'ai eu l'occasion de rencontrer durant un mois de séjour. Les informations générales (chiffres, statistiques, etc...) m'ont été obligeamment fournis par Mlle Alice Likou, correspondante de « Unifrance-Film » à Athènes et que je tiens à remercier ici pour son aide chaleureuse et efficace. J'ai rencontré Mlle Likou presque par hasard dans un bureau de l'Ambassade de France et après une demi-heure d'entretien je me suis rendu compte qu'elle était au courant de *tout* ce qui touche le cinéma. D'une activité farouche et d'une gentillesse toute grecque, elle a pour mission de diffuser nos films et je ne crois pas que les intérêts français puissent trouver meilleur avocat. C'est elle qui m'a facilité les entrevues avec les principaux producteurs, réalisateurs, distributeurs et importateurs présents à Athènes, qui a, en des temps records, arrangé des séances privées. C'est elle enfin qui m'a mis en rapport avec une autre personnalité étonnante : Mme Aglaë Mitropoulos, fondatrice directrice du ciné-club d'Athènes.

LE CINE-CLUB

Car il existe un ciné-club à Athènes. Il fonctionne depuis 1950 et compte environ 500 membres. Les séances sont hebdomadaires (dimanche matin), et tout à fait semblables à celles de nos C.C. français. A signaler que chaque année est organisé parmi les adhérents un concours de la meilleure critique doté de prix. Pour vous donner une idée de la sélection des programmes, je me bornerai à citer ceux présentés au cours du dernier exercice : « La passion de Jeanne d'Arc », « Capitaine Paradis », « Quai des Orfèvres », « Un chapeau de paille d'Italie », « La jeune folle », « Ville interdite », « Crin blanc », « Sous le soleil de Rome », « City Lights », « Le diable au corps », « Tempête sur l'Asie », « The four posters », « Glinka », « Les orgueilleux », « Noblesse oblige », « A nous la liberté »,



Georges Papas et Elli Lambetti dans *Le Réveil du Dimanche.*

« El bruto », « The importance of being Earnest », « L'homme au complet blanc », « The astonished heart » et « Jeux interdits ».

On aura remarqué le mélange de programmes classiques et de films récents. En effet, il n'est pas rare que le C.C. présente en avant-première des œuvres destinées à l'exploitation commerciale, surtout des films réputés « difficiles ». Leur carrière est alors fortement épaulée, parfois sauvée, par un retentissant succès en Ciné-Club (contrairement à ce qui se passe ici avec le Cinéma d'Essai).

Athènes compte aussi un Cinéma d'Essai. Il programme en ce moment *Edouard et Caroline.*

Mme Mitropoulos, qui connaît diablement son affaire, et s'y donne avec le même zèle que Mlle Likou, est maintenant sur le point de lancer deux nouveaux C.C. : un à Patras et un à Salonique. Elle m'a confié son désir de présenter davantage de films français, bien qu'à mon avis le pourcentage soit déjà suffisamment flatteur pour nous (50 % des programmes pour cette dernière année). Il prouve en tous cas que la France continue à intéresser une certaine partie du public.

LE CINEMA FRANÇAIS EN GRECE

Pour les chiffres, se reporter au tableau ci-haut. Ajoutons que la saison 1953-1954 est encore plus désastreuse pour la France que les précédentes : une vingtaine de films au maximum. Il faut se rendre à l'évidence : notre popularité est en perte de vitesse, surtout par rapport aux années d'avant-guerre. A cette époque, on pouvait voir par exemple des films américains, italiens ou autres *doublés en français,* le français étant la langue étrangère la plus parlée avant l'invasion anglo-saxonne de 1945.

Aujourd'hui, la mode est à l'anglais ou plutôt à l'américain. Nous ne bénéficions plus que d'un prestige presque désuet, réservé aux élites et entouré de respect, bref classé à jamais. On nous considère, à présent, à travers le prisme des lieux communs en circulation dans la plupart des pays étrangers; on parle avec admiration de : la tradition de la qualité, l'excellence et la précision du raisonnement, le non-conformisme de l'attitude et... la gaillardise du comportement. Je ne nie pas que cette réputation stylisée soit, en certains cas justifiée, mais déplore seulement que notre pays, si proche de la Grèce naguère, se trouve réduit à ces quelques clichés.

Corrolairement, les films français importés en Grèce auront une audience et une rentabilité en rapport direct avec la nouvelle situation. Seront de préférence appréciées les œuvres montrant la France sous son aspect le plus conforme à sa légende. On peut en profiter pour blâmer au passage une certaine tendance du cinéma français réservé à l'exportation. C'est ainsi qu'au cours des dernières années les plus grosses recettes sont allées à :

1950-1951 :	« Singoalla »	81.365	entrées	en exclusivité.
»	« Au royaume des cieux »	43.073	»	»
»	« La ronde »	36.667	»	»
»	« L'épave »	34.284	»	»
1951-1952 :	« Les nuits de Paris »	95.294	»	»
»	« Justice est faite »	38.516	»	»
»	« Boîte de nuit »	36.128	»	»
»	« Beauté du diable »	33.357	»	»
1952-1953 :	« Adorables créatures »	63.828	»	»
»	« Messaline »	59.509	»	»
»	« Caroline chérie »	57.824	»	»
»	« Fanfan la tulipe »	48.942	»	»
1953-1954 :	« Lucrèce Borgia »	87.320	»	»
»	« Don Camillo »	49.556	»	»
»	« Violettes impériales »	23.514	»	»
»	« Jeux interdits	19.036	»	»

Bien entendu la popularité des interprètes entre pour beaucoup dans le succès des films précités. Martine Carol plus que Christian-Jaque est responsable du triomphe de *Lucrèce Borgia* et de *Adorables créatures.* Il est d'ailleurs curieux de constater que les Grecs ont, comme on dit, leurs têtes. Ils exècrent en général Fresnay ou Rouleau mais adorent M. Carol, S. Signoret, G. Marchal, D. Gélin et surtout G. Philipe. Ne nous hâtons pas pour autant de juger le goût du public d'après les résultats énumérés. Il faut

ajouter en effet que ce n'est pas toujours la fine fleur de nos productions qui leur est envoyée. Pourquoi ? Il serait commode de répondre par d'increvables lieux communs : La qualité ne paie pas (ou tout au moins comporte des risques), les Français préfèrent exporter — et les Grecs importer — des produits de traite donc des produits sûrs, etc...

En réalité le problème est beaucoup plus complexe et repose sur l'organisation des importations de films. Quand j'écris organisation c'est presque de l'ironie.

IMPORTATION - DISTRIBUTION.

Le marché des films étrangers en Grèce dépend de l'initiative et des caprices d'importateurs isolés qui sont en général également distributeurs.

Les grandes firmes américaines, elles, ont leurs représentants attitrés qui exploitent leurs films rationnellement suivant un système de contrat « au pourcentage » (le taux est variable mais gravite autour de 50 %). Plus méfiants, les producteurs français préfèrent vendre « au forfait » la licence d'exploitation de leurs films (de 300.000 à 1 million de francs par film). L'éventail des productions françaises projetées est donc subordonné à des marchés occasionnels conclus sans le moindre esprit de suite. D'où l'incohérence de certaines programmations (*Les bateliers de la Volga* exploité en 1951, *Le tombeau hindou* en 1952 !).

Mais il semble que depuis peu une politique plus efficace se dessine, grâce en particulier à l'action de Mlle Likou qui tente de grouper les importations cinématographiques et d'introduire un minimum de planification dans le chaos actuel. Il est évident que tout le monde, producteurs, importateurs, public, trouvera son avantage dans une politique plus clairvoyante basée sur l'organisation des acheteurs et la confiance des vendeurs.

D'ailleurs l'organisation n'est pas le fait de la Grèce, dans le domaine cinématographique encore moins qu'ailleurs.

LE CINEMA GREC

Nous touchons ici le vif du sujet. Existe-t-il un cinéma grec ?

Nous avons vu par les chiffres de notre premier tableau que la production grecque accuse, quantitativement, un crescendo constant (8 films en 1948-1949, 25 en 1953-1954), crescendo justifié par la rentabilité du film grec. Le public rural en particulier supporte mal les sous-titres (les films étrangers ne sont jamais doublés).

Qu'on me permette ici une parenthèse pour dire deux mots de la technique du sous-titrage. Sauf exceptions rares, les sous-titres sont projetés *hors* de l'image, sur une bande blanche placée au-dessous de l'écran. Avantages : l'image n'est plus mangée par le texte. — Les caractères sont beaucoup plus grands donc d'une lecture plus facile et surtout plus rapide. Inconvénient : le synchronisme texte-images n'est pas toujours parfait. En effet les sous-titres ne sont pas projetés à 24 images-seconde mais sont constitués par une suite de cartons fixes dont le changement est confié à un opérateur spécialisé. Ce dernier — connaissant ou non la langue de la version originale — s'aide, pour opérer, d'une sorte de livret où sont parallèlement consignés les détails de la mise en scène et les numéros de cartons correspondants. Il paraît que le résultat devient bon à partir de la troisième séance; le Grec s'adapte vite. Fermons la parenthèse.

Cette production nationale qui s'accroît d'année en année, que vaut-elle exactement ? Si l'on interroge les producteurs et les réalisateurs ils baissent le nez. L'humilité chez eux frise le complexe. Ils se savent techniquement inférieurs aux autres pays et le déplorent avec une sincérité surprenante pour un peuple fier. J'ai longuement discuté avec plusieurs personnalités cinématographiques et été stupéfait de la concordance de leurs propos.

M. Zervos, producteur-réalisateur, ayant beaucoup voyagé a beaucoup enregistré. Son expérience en Angleterre lui a permis d'oser aborder la mise en scène. Il a signé « Les quatre marches », « Noël sanglant », « La libération d'Athènes », etc. Son rythme actuel est de 3 à 4 films par an (en tant que producteur) tournés dans ses propres studios du Pirée qu'il m'a fait visiter. Ces studios se trouvent en étage et se composent d'un unique plateau parfois divisé en deux décors où les prises de vue ont lieu alternativement. L'indigence matérielle est navrante et il faut tout le génie grec du bricolage pour y suppléer. M. Zervos se rend parfaitement compte de la situation mais en parle sans amertume.

Qu'y peut-il ? Le cinéma est une aventure privée qui ne bénéficie d'aucun concours gouvernemental, bien au contraire (les taxes sont évaluées à environ 47 % des recettes, de plus la censure sévit comme ailleurs). Par la force des choses, il se contente des moyens dont il dispose, poussant le paradoxe jusqu'à prétendre que ses studios sont suffisamment équipés, car, ajoute-t-il, la majorité des prises de vue sont des extérieurs. Il croit au cinéma grec et constate son évolution. Il croit aussi en l'influence de la critique et me confirme qu'elle est, en Grèce, très bien formée.

Un autre producteur, M. Lambiris, qui travaille en équipe avec le propriétaire de Studio, Mr. Skoulikides, tient à quelque chose près le même langage. Il connaît bien le marché puisqu'il est également importateur de films (français et *hongrois) et distributeur.*

Il reconnaît l'inorganisation totale du cinéma grec, la qualité médiocre de la production. Toutefois il affirme que, dans une perspective strictement commerciale, la situation n'a rien de catastrophique puisque les films grecs, comme nous l'avons vu, conviennent au marché tels qu'ils sont. Mais il voudrait aller de l'avant, dégager sa production des servitudes commerciales et lui donner un cachet qui lui permette de s'aligner sur les concurrents immédiats. Cette prétention à la qualité, il sait qu'elle ne s'opérera pas du jour au lendemain : « Nos techniciens, nos metteurs en scène n'ont été formés *par personne.* Ici n'importe qui peut s'improviser réalisateur (les scénaristes ne s'en privent pas) et le cumul des fonctions est parfois excessif. Une génération spontanée n'acquiert sa véritable forme qu'après un temps d'épreuves et de tâtonnements extrêmement long. C'est la durée de cet auto-apprentissage qu'il faudrait éviter. L'idéal serait que nos cinéastes, à tous les échelons de la production mais surtout les techniciens, fassent leurs armes à l'étranger selon les méthodes adoptées par les pays *cinématographiquement évolués.* Une solide formation de base d'au moins quelques jeunes suffirait à donner le départ à un véritable cinéma national ».

Cette conversation avait lieu dans les Studios Skoulikidès qui possèdent trois plateaux dont un en plein air et un dans une cave très basse de plafond où l'on accède par une trappe ! Cette cave est étrange ; elle ressemble à une vieille crypte délabrée aux voûtes écrasées soutenues par d'énormes piliers. On m'explique qu'il s'agit d'un décor. En effet les colonnes sonnent creux à la percussion mais au coup d'œil l'illusion y est. Je m'y suis laissé prendre. Réussite d'autant plus surprenante que le budget accordé au décorateur est toujours dérisoire. J'ai vu, dans d'autres studios, des ouvriers travailler sur un film en cours avec des moyens touchants. Du papier kraft tendu sur de légères carcasses en bois suffit à représenter un mur, et tout à l'avenant.

M. Skoulikidès, qui nous accompagne dans la visite en ne nous épargnant aucun recoin de son domaine, se montre assez fier d'ailleurs de ces bricolages. Dans son laboratoire de développement, le conditionnement de l'air est obtenu à l'aide d'un appareil fort curieux mais efficace : un ventilateur de camion surmonté d'un vaste entonnoir contenant de la glace, tourne, pulvérise et... rafraîchit.

C'est au tandem Lambiris-Skoulikidès que l'on doit le film qui a représenté la Grèce au dernier festival de Cannes : *Le Réveil du Dimanche.*

On m'avait peut-être trop prévenu contre le cinéma grec ; toujours est-il que ce film m'a semblé tout à fait honorable en dépit de certains alanguissements mélodramatiques, contenant même çà et là d'excellentes séquences, alertes et bien menées. Je pense surtout aux images d'exposition qui constituent une sorte de documentaire vivant sur Athènes le dimanche. Le scénario est fait d'un certain nombre de réminiscences — ou de rencontres ? — allant de « Sous le ciel de Paris » à « Dimanche d'août » en passant par « Antoine et Antoinette », le tout transposé à Athènes, bien entendu. Cette bande est revenue à environ 10.000 drachmes (soit 12 millions de francs), ce qui, là-bas, est exorbitant ! Elle sortira d'ailleurs vraisemblablement à Paris bientôt.

Mais la grande surprise m'a été procurée par un excellent court métrage : *Daphnis.* En partant des magnifiques mosaïques noir, blanc et or de la célèbre église byzantine, on nous présente l'histoire du Christ avec une simplicité, une netteté et une souplesse dans le trait qui soutiendraient la comparaison avec nos propres films sur l'art. Le principe est d'ailleurs identique. Je suis heureux de signaler cette réussite car elle présage la possibilité d'une échappée vers la qualité. Mais cette qualité est liée à l'éternel problème de la formation de base des candidats cinéastes.

Athènes possède pourtant une « Ecole de Cinéma », comparable dans sa formule à

notre I.D.H.E.C. et dont elle se réclame. Cette école privée est dirigée par le metteur en scène Grégoire Grégoriou. De son propre aveu ses films ne sont pas « des films », mais il faut tenir compte de la part de modestie qui entre dans cette autocritique. C'est un homme jeune, intelligent et d'une grande érudition cinématographique. Ses auteurs préférés sont Eisenstein, Clair et De Sica. Ce ne sont pas ses « maîtres », affirme-t-il, car il ne se sent pas digne de leur patronage. Il sait que l'enseignement qu'il donne est surtout théorique. Lui aussi voudrait que ses élèves puissent s'expatrier quelque temps pour apprendre le métier. Il se borne à leur communiquer son amour du cinéma et les oriente tout de même techniquement dans la mesure du possible.

Que conclure de tout ceci ? Peut-on affirmer qu'il existe en puissance un cinéma grec ? Certes, il faut bien avouer que certains pays européens s'obstinent, on ne sait pourquoi, à ne pas se manifester cinématographiquement (l'Espagne, le Portugal, la Suisse, la Belgique). Mais si l'on en juge par les propos intelligents des diverses personnalités rencontrées, rien ne s'oppose théoriquement à ce que la Grèce accède un jour à une place honorable au sein des nations émancipées. De longue date elle possède deux atouts qu'elle pourrait fort bien mettre au service du cinéma : le sens du commerce et la vigueur intellectuelle.

Son drame est d'être limitée par des structures économiques qui lui bouchent bien des horizons : indifférence totale des pouvoirs publics ; inexistence d'une organisation d'ensemble qui tiendrait le rôle de centre d'élaboration d'une politique collective ; impossibilité pour le particulier d'investir à perte des crédits qui ne fructifieraient qu'à très longue échéance (formation de techniciens à l'étranger par exemple) ; limitation dérisoire du prix de revient d'un film ; exiguïté de la zone d'exploitation (la Grèce et Chypre, parfois la Turquie, l'Egypte et l'Ethiopie) ; empirisme et anarchie de la production, etc...

Mais au sein de ce désordre des individus cherchent et travaillent. Des courants de pensée — qui ne sont encore qu'au stade velléitaire — se forment. Lorsque la cinéphilie passive et contemplative se cristallisera en force disciplinée, lorsque les producteurs décideront de se solidariser dans le cadre d'une politique d'ensemble, lorsque l'Etat enfin comprendra qu'il est de son intérêt de se pencher sur le problème, alors peut-être des valeurs se révéleront et des « œuvres » naîtront. De cela je suis à peu près sûr.

Gilbert SALACHAS.



Elli Lambetti dans *Le Réveil du Dimanche*.



Pierre Kast

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

(du 4 décembre 1954 au 10 janvier 1955)

par Pierre Kast

4 décembre

Visiblement, l'agilité intellectuelle des censeurs italiens vaut celle des censeurs français. Une des tâches principales de l'assistant italien de *French-Cancan,* Lino Matassoni, semble être la surveillance des décolletés. Tourmenté, mélancolique, portant directement sur la peau un gilet d'orties, il vient de temps à autre demander une nouvelle prise. Le nombril de Maria Félix, aujourd'hui, est le sujet de son cas de conscience. Les Français, déjà, le verront bien peu ; mais on tourne une autre prise, avec ceinture pailletée. Les co-producteurs italiens seront rassurés ; si les Italiens veulent se renseigner sur la structure musculaire de la ceinture abdominale des femmes, ils n'auront qu'à se rendre dans leurs églises.

Matassoni passe son temps à sortir de sa poche de petites notes qu'on lui transmet sans arrêt pour rafraîchir son zèle. Je reçois une petite note du même genre, à propos de l'adaptation française de la *Fille du Fleuve,* de Mario Soldati, que nous terminons, France Roche et moi. On nous prie de nous souvenir entre autres choses que, page 2, il faut éliminer l'impression « faciès levantins » se référant aux habitants de Comacchio, page 26 modifier la réplique d'un des personnages principaux, Gino, qui voulant prouver son honorabilité, dit : « Tous mes papiers sont en règle, j'ai un frère prêtre, mes parents sont connus, » —, pages 165-166, « supprimer les répliques des gardes qui expriment peu de respect pour la tâche des douaniers » —, et enfin, page 301, « remplacer par une autre plus chaste l'exclamation d'une bohémienne », qui imitant l'Ave Maria, disait, dans le texte italien, en s'adressant à une autre femme, « maudit soit le fruit de tes entrailles ». Je passe sur les interdictions qui frappent la colonne de gauche, où Soldati décrit les coupeuses de roseau au travail dans les marais, etc. Le texte se termine par : toutes ces scènes sont inacceptables du point de vue moralité.

Je pense que dans toutes les productions, maintenant, il y a de cette manière un surveillant attentif, qui épluche les découpages. On peut toujours penser que c'est plus drôle que méchant. Il y a toujours, au début, un aspect comique dans les mesures de police.

5 décembre

Je passe tout le dimanche au marché aux puces, où Preston Sturgess nous entraîne, France Roche et moi. A la nuit nous rentrons chez lui, exténués, chargés de chaises, de boutons de portes et de séchoirs pour le linge de son fils, qui a un an, et répond « one » quand on lui demande son âge. Sturgess, très déçu, n'a pas trouvé le ciseau à bois dont il avait le plus urgent besoin, et qu'il a demandé à cent marchands de la cité Biron, qu'il connaît tous, par leurs noms, avec leurs histoires de famille.

La gentillesse, l'amabilité, la cordialité, la vraie bonté de Preston Sturgess, qui sont immenses, ne sont rien à côté de sa volubilité. Comme une mitrailleuse il dévide mille histoires en une après-midi. Puis, étourdi, fasciné, on le regarde frotter au miror une des vingt lampes de cuivre, — qui avec un banc, un bain de siège transformé en fauteuil, un bidet Louis XIV devenu table-bureau, constituent le fond de l'ameublement du studio où il s'installe, — en attendant que comme Aladin, il en fasse surgir un démon esclave.

Sturgess, après de prodigieux succès commerciaux, s'est délibérément brouillé avec

Zanuck. Il achète un théâtre, monte une série de pièces, quitte les U.S.A., et vient enfin tourner à Paris *Les Carnets du Major Thompson*. L'adaptation, terminée, est sur le bras du siège-bureau. Tournage en février, je crois. Les débuts d'*Objectif* 49 furent un grand festival Sturgess. Depuis nous avons vu à peu près tous ses films. Mais tout se passe comme si une mode du métaphysique entraînait à l'ignorer. J'imagine que pour l'école Schérer, il est une sorte de vaudeviliste. Pourtant, *The lady Eve, Sullivan, The Conquering hero,* avec leur amertume gouailleuse et volubile, leur insolence burlesque, ont été pour beaucoup, à leur sortie en France, comme la révélation d'un visage inconnu du cinéma américain. La vitalité et la séduction de l'homme qu'il est me confirment absolument dans cette vue aérienne de son œuvre qu'on a maintenant : le seul auteur satirique d'Hollywood. Le truisme habituel : comme il est facile d'attrapper sur un rayon un Evelyn Waugh qu'on veut relire, et difficile de revoir à son gré un Preston Sturgess, m'accable toujours autant.

Je me sens pour une fois, bien d'accord avec Sadoul, qui, dans la revue des ciné-clubs. *Cinéma 55*, fait un grand papier sur les conditions dans lesquelles s'exerce la critique cinématographique : le souvenir variable et changeant pris à une projection quelquefois unique.

7 décembre

Les dirigeants des « Journées du Cinéma » organisent une petite fête-récital intime. Nous voyons d'abord un merveilleux film publicitaire d'Alexeief pour Mon Savon, *Pure Beauté*, qui ne séduit pas seulement par son aspect performance (faire un film publicitaire érotique), mais par son audace paisible. Je voudrais bien le voir dans une salle, entre les esquimaux et les pastilles mentholées.

La petite assistance ne goûte pas trop *Le brave soldat Chveick* de Trnka. On s'accorde à le trouver trop volubile. Ainsi les Tchèques resteraient-ils de glace au plus drôle des films de poupées tiré du *Train de 8 h. 47* qui en serait pourtant l'expression la plus baroque et la plus juste.

Enfin, *Le Voyage en Italie*, de Rossellini, avec Bergman et Sanders, suscite un marathon de discussions, qui se prolonge des heures dans un bistrot. Le propos est clair, faire du Henry James, en montrant les variations de sentiments imperceptibles et informulés, et en finissant dans un grand mouvement de l'âme. Les rossellinistes, après les *Fioretti, Stromboli* et *Europe 51*, sont comblés. Astruc et Doniol d'une part, Leehnardt et moi d'autre part, nous accrochons férocement ; Leehnardt plus sensible au baclage, au trucage, à l'épaisseur d'une forme réputée subtile et parfaite, — la vulgarité, la grossièreté et le marécage du piétinement d'une pensée censée exprimer de subtiles nuances de sentiments infinitésimaux, m'apparaissant plus clairement. Astruc parle un peu vite des *Dernières Vacances*, où pourtant la délicatesse du propos s'accompagnait d'une élégance de la pensée et de la forme. Je me sens fournir aux partisans de ce film l'image du natif-type de la Béotie, voire d'un sous-Jdanov amateur d'amours kholkhosiennes constructives. L'intérêt de sentiments nuancés de personnages épais, en qui on ne prend même pas l'élémentaire précaution de vous faire entrer, m'échappe totalement. Ce couple d'anglais victimes du malentendu classique, et que les sentiments poétiques que leur inspire l'Italie et les processions italiennes révèlent à leur amour, me paraît hélas du plus pur style Marie-Claire, *Les ailes de la colombe* sont loin.

Jean Thuilier, et Georges Rosetti, qui nous accompagnent regardent avec stupeur cette bataille de chiffonniers talmudistes.

8 décembre

Du MONDE : « M. Jean Médecin, maire de Nice, fait dresser contravention à un exploitant qui ne tenait pas compte d'un arrêté municipal interdisant *Monika* et *Le Feu dans la Peau*. De COMBAT : « M. Jean Nocher pose une question écrite sur l'incroyable immoralité d'un film de gangsters français... et demande à la censure d'appliquer désormais le principe que « seront censurées toutes les productions qui incitent au mal en le rendant aimable ».

Les pères de famille sont protégés.

9 décembre

Jean Thevenet, de la P.A.C. proteste violemment dans un hebdomadaire corporatif,



Preston Sturgess et France Roche.

contre l'attribution de primes à la qualité, qui dans le domaine du court-métrage, remplace l'ancienne loi d'aide. Thevenet, qui, je crois, n'a que des opinions désintéressées en la matière, et sous couleur de défendre drôlement le cinéma plaisant et commercial qu'il aime, contre de prétendus esthètes, se fait ainsi le complice des fabricants de films sur le Périgord touristique, considérablement favorisés par l'ancienne loi d'aide. Comme s'il y avait des esthètes dans le cinéma — ou bien, quel esthétisme ? — et comme si le danger principal qui menace le cinéma français était un envahissement par l'abstraction.

11 décembre

Pour marquer la fin du tournage de *French-Cancan*, Jean Renoir fait venir deux petits tonneaux sur le plateau, et le film se termine dans une bonne humeur générale. Acteurs, tous revenus pour une fois, techniciens, machinistes et électriciens, ont l'air d'avoir gagné une étape. Ainsi en haut d'une montagne, *trinquant joyeusement*, une cordée est-elle censée oublier les fatigues de la route. Une grande machinerie industrielle qui produit un film comme *French-Cancan* brise cependant les sherpas comme aucun Everest. Le film artisanal semble paradisiaque à côté des remous entraînés par une grosse pièce d'artillerie financière. J'aime et j'admire beaucoup l'auteur Jean Renoir, son goût du baroque, sa manière de guetter l'instant providentiel, sa patience pour obtenir des acteurs ce qu'il veut qu'ils lui donnent. La période de préparation du film reste une de celles de ma vie où je me suis le plus amusé, où j'ai vu régner le plus de gaieté dans le travail. Le tournage est une route plus montueuse ; enfin, une expérience de sept mois de travail à côté de lui compte et marque. Je comprends mieux maintenant l'empreinte qui a marqué ceux de ses anciens collaborateurs que je connais, et qui m'ont parlé de lui, Jean Castanier, André Zwobada et les autres, et la richesse de commentaires qu'il provoque chez les plus muets d'entre eux.

Devant le panorama qu'on découvre en haut de la montagne, riche, divers, curieux, exaltant ou désespérant, je m'étonne d'abord que personne n'ait écrit le journal d'un film. Je crois que Paul Guth, qui l'a fait pour un film de Bresson, n'était pas membre de l'équipe. Puis, dans la cohue aux yeux brillants qui trinque joyeusement, toutes rancœurs, toutes manœuvres, toutes mesquineries oubliées, je me dis soudain que c'est le type même de l'entreprise impossible. Fabrice ne voyait rien de la bataille de Waterloo, mais le chef canonnier en voyait-il davantage, et Napoléon, finalement ? Il y a une espèce de sagesse à la Valéry dans le fait, tout bien pesé, de ne considérer que l'œuvre en elle-même, de ne jamais s'arrêter aux travers de l'homme, pour ne s'attacher qu'à l'auteur. Et comme on dit en langage parlementaire, cette question préalable, qui est celle de la critique du témoignage...

13 décembre

Pour la première fois depuis sept mois, je n'ai pas à travailler aujourd'hui. Sorti du couvent, je me précipite joyeusement dans le siècle. Déjeuner avec Doniol-Valcroze ; longue conversation sur Landernau, sur la colonisation des *Cahiers* par le parti prêtre, sur l'intense rigolade du numéro spécial Hitchkock qui réjouit beaucoup tous ceux qui ont eu directement *ou par personnes de confiance* interposées des contacts avec Hitchkock, et jaugent ainsi l'aune de sa métaphysique.

15 décembre

Lo Duca m'invite à la projection qu'il organise pour le directeur du Vendôme de *La Strada* de Fellini. Je n'ai pas eu depuis des mois de pareil choc devant un film. Le film sortira sans doute dans les mois à venir, et les *Cahiers* en parleront abondamment. Tout ce qui dans l'ambition, dans l'intention du film de Rossellini était visible, mais disparaissait du film, est ici sur l'écran. La noblesse et la délicatesse du sentiment, la disparition de l'intrigue au profit des mouvements de l'âme, l'inexprimé, la retenue, la nuance infinitésimale trouvent leur expression, dans un mélange de truculence, de baroque et d'insolence, avec une incroyable justesse du ton, et perfection de la forme. Les forains misérables de *La Strada* ont pour moi la même importance *que les motocyclistes* du *Wild One*. Voir en moins d'un an, deux films que je puisse admirer aussi totalement est exactement ce qu'il faut au moment où en remontant les Champs-Elysées le fer-blanc ou la bassesse sont les aliments qui vous sont le plus souvent proposés, dans la vague des mises en scène à grand spectacle, qui déferle sur les programmes de Noël. Le soir, dans un petit cinéma près de l'Opéra, où passe un assez curieux film burlesque intitulé *Tout Fou, Tout Flammes*, je me trouve à côté d'Ado Kyrou. Nous cherchons longtemps, sans trouver lequel des comiques, gros et maigres, tous déjà vus dans des courts métrages burlesques de la période où Pete Smith et Fitzpatrick ne saturaient pas le marché, peut bien être Spike Jones, annoncé en vedette.

16 décembre

J'ai entre les mains le texte complet de la lettre de démission de Charles Spaak, président du Syndicat des Scénaristes. Derrière une ironie aimable, on sent une amertume inattendue. Deux points principaux dans son argumentation : système des contrats qui tient les scénaristes, et en conséquence, disparition des sujets originaux. Lettre convaincante, et, même, en somme émouvante, mais où manque une peinture symétrique des raisons *nobles, ou moins nobles* qui font qu'un producteur mise sur tel sujet plutôt que sur tel autre. Charles Spaak qui devient maintenant producteur, aura ainsi la matière d'une



Guilletta Massina et Anthony Quinn dans *La Strada* de Federico Fellini.

autre lettre sur les « tondeurs » après avoir si courageusement tancé les « tondus ».

Générale des *Sorcières de Salem*. Le doigt sur l'escopette une grande partie de la salle attend les débuts au théâtre de deux acteurs de cinéma. On flaire le soufre du progressisme, malgré Marcel Aymé. Derrière moi, un jeune écrivain célèbre de la droite littéraire apolitique ricane sévèrement à chaque faiblesse. L'habileté diabolique de la pièce, la conviction des deux acteurs principaux, l'extraordinaire création de Pierre Mondy, et finalement la noblesse du propos me touchent beaucoup.

17 décembre

Salle Pleyel. Gala annuel du Syndicat des Producteurs de Court-Métrage. On passe, comme d'habitude, un ou deux de ces films, subventionnés, qui sont les produits inévitables de la crise qui anéantit lentement et sûrement le court métrage indépendant. On présente aussi les *Pantomimes de Marceau*, où la caméra s'efface honnêtement et dignement derrière le comédien, et d'autres films intéressants du type exploration, *François le Rhinocéros et le Canal de Suez*. A l'entracte Marcel de Hubsch, président du Syndicat des Producteurs de C.M. et M. Trichet, président du Syndicat des Exploitants exécutent un duo rassurant et inattendu. Les exploitants, par la bouche de M. Trichet, se déclarent d'une grande bonne volonté pour accueillir la « saine distraction » que peut devenir le court métrage. Enfin, le mythe de la bonne soirée est couronné sur la scène : on dit qu'il ne faut pas bouder sur ses compagnons de route ; tout le monde applaudit.

18 décembre

Dîner avec Georges Rosetti, producteur du film de Jean Mousselle *Le Pain Vivant*, scénario de François Mauriac. Une polémique de vacances menées avec Rosetti dans *Combat*, au moment de l'enquête d'Arlaud sur la crise du cinéma, me faisait attendre un garçon plus sensiblement boy-scout qu'il ne l'est en fait. Une passion violente pour le cinéma, en général, pour l'art de Robert Bresson en particulier peut donc conduire à produire des films. Rosetti, après quelques expériences de court-métrage se lance dans une entreprise d'un singulier courage. Un metteur en scène dont c'est le premier film, un opérateur idem, des acteurs, en vedette, qui n'ont jamais tourné, un scénario enfin, qui joue délibérément la difficulté, recherche systématiquement

l'ambition et la grandeur, plutôt que l'audience, il y a de quoi être estomaqué. Et Georges Rosetti, parfaitement conscient de ses actes, ajoute avec le sourire que le métier ne l'intéresse que dans ces conditions. Avec de notables différences dans le comportement et dans l'attitude, dans les préoccupations et dans les méthodes, je me dis qu'un Stanley Kramer doit un peu être cela.

Si on veut bien considérer que le cinéma est un art de commande, où la réunion d'un certain nombre de moyens matériels en vue de la poursuite d'un certain but devient aussi essentielle que l'exécution de l'œuvre et la *détermine le plus souvent, je comprends comment* un Rosetti peut, dans l'exercice même de sa volonté de création, se fixer sur le travail surhumain de forcer la machinerie financière pour en tirer des éléments utilisables dans sa propre perspective. Finalement, la réussite d'entreprises comme la sienne conditionne la survie d'un certain genre de cinéma que nous aimons. L'intelligence et l'esprit de finesse appliquées à la recherche des moyens de produire méritent un sérieux coup de chapeau.

19 décembre

Indigné, un de mes bons amis me dit que dans *Papa, la bonne et moi* Le Chanois a reproduit sans en rien changer la scène du compliment muet « mon cher, je ne vous dis rien, rien, rien », qui était dans le film *A nous deux Paris* que France Roche et moi avons fait il y a deux ans, et qui se trouve dans le livre de France, du même titre. Je ne sais pas si le Chanois a vu notre film, mais il a reçu le livre de France. En proie à la rage sacrée, les yeux obscurcis par la colère, je me précipite chez France, qui souriante, me dit : « Je suis au courant. Le Chanois m'a téléphoné hier que son film me rendait à un moment un discret et amical hommage ». Les grands sentiments, l'hommage et l'amitié, il n'y a encore que çà de vrai.

*
* *

Fin de la journée, à l'Assemblée générale annuelle de la Cinémathèque. Formé en carré, les amis de Langlois viennent à la bagarre qui n'a pas lieu, heureusement. Langlois, tel qu'il est, inimitable, épique, déconcertant, génial, bat de mille coudées tous les capitaines pris dans toutes les tempêtes. L'état objectif du marché du film est tel qu'une administration marmoréenne à la bibliothèque nationale est impensable dans le domaine du cinéma. On frémit à la pensée de ce qui arriverait si un commerçant était chargé de l'énorme capital de la Cinémathèque. Les méthodes de Langlois, peu acceptables sur le plan de la philosophie kantienne, trouvent leur justification dans le travail qu'il fournit dans le domaine de préservation de la culture cinématographique. Le cycle du court métrage mondial, le cycle du cinéma italien, la projection estivale des classiques sont des titres de gloire qu'aucune manœuvre ne peut faire oublier. Il semble qu'une fois encore Langlois soit à même de parer le coup. Comme chaque année, les fidèles se retrouvent, Elie Lotar, Braunberger, les Prévert, Franju, Mitry, et tant d'autres, complices, et heureux de la seule occasion annuelle de se trouver ensemble. Les conversations à la sortie durent presque autant que la réunion. Alain Resnais m'explique le dernier et désolant état de ses conversations pour essayer de faire sortir son film *Les statues meurent aussi* toujours scandaleusement interdit. Après une brève flambée de protestations sans résultat tout s'est arrêté, en l'état. La machine administrative, chaque fois qu'on la trouve en face de soi, est comme une méduse gigantesque, que rien ne peut soulever.

Georges Sadoul m'attaque longuement et affectueusement à propos du petit film sur Callot que j'ai fait en 1951. Mon erreur est d'avoir pris les dessins de Callot sur les hor-eurs de la guerre comme l'une de ses activités, sans dire qu'il y mettait son cœur en entier et l'essentiel de son message. Mon crime est la litote : Callot, correspondant de guerre, me paraîssait plus accablant pour le militaire, que Callot, prêcheur contre la guerre. Sadoul prépare un livre sur Jacques Callot, où les valeurs seront remises dans la bonne hiérarchie.

20 décembre

Je passe la matinée chez Louis Daquin qui m'explique les détails de l'affaire *Bel-Ami*, film qu'il a fait avec des techniciens et des acteurs français, en Autriche. La nationalité française — mais non le bénéfice de la loi d'aide, à la demande expresse du producteur - avait été accordée au film par le Centre du cinéma. La commission de censure, à la demande du ministère des affaires étrangères, interdit le film. Le Centre, pris de vitesse, pulbie un communiqué embarassé pour retirer au film la nationalité française, qu'il ne mérite sans doute plus.

Des négociations tortueuses sont en cours. Les coupures demandées ne touchent ni à la moralité puérile et honnête, ni même essentiellement à l'aspect anticolonialiste du film, étroitement fidèle au roman de Maupassant. En tout cas pas a l'aspect anticolonialiste en général. Les capitaux seraient investis dans la lune, sans doute personne n'y trouverait-il à redire, sauf les Sélénites. Mais au Maroc...

Le principal des coupures demandées touche aux rapports étroits qui sont montrés entre la banque et le journalisme, entre la finance et l'autorité. La censure, parmi toutes les choses qu'elle n'aime pas, et qui sont nombreuses, déteste très fort les explications mécaniques.

Je m'étonne — à vrai dire, pas trop, — de

certaines réticences devant l'action de la censure ; comme si l'œuvre et la personne de Daquin, dont chacun est bien libre de penser ce qu'il veut, étaient en cause. Le fait de la censure, à qui qu'elle s'applique, devient chaque jour un peu plus pesant, un peu plus intolérable.

*
* *

Projection du *Picasso*, de Luciano Emmer, habile et séduisant, avec un commentaire de Guttuso un peu rigidement « réaliste » dans son interprétation de l'œuvre de Picasso, mais admirable. La dernière séquence, où Picasso devant un immense mur blanc trace à gros traits une fresque géante vous coupe le souffle.

22 décembre

M. Dana, de la Tribune de Paris, me demande de venir faire l'ennemi dans une émission consacrée à Martine Carol. Cette dame ne m'ayant rien fait, et comme je ne l'ai ni vue dans la vie, ni pratiquement jamais vue dans des films, je me récuse ; je vois bien le rôle de l'intellectuel mal gracieux que je devrais jouer, et je ne me sens pas doué. D'abord je ne suis qu'à peine un quart d'intellectuel, et ensuite, je trouve cette dame plutôt agréable à regarder, bien (et surtout) qu'elle n'incite guère à la méditation.

23 décembre

L'émission de M. Dana devient un débat « pour ou contre les vedettes ». Pierre Laroche, Claude Autant-Lara, Favalelli, Doniol et moi, discutons ferme, et, je crois, terne, avec M. Bodin, qui mène le débat, et pose la question d'une manière à mon sens absurde. Est-ce qu'on demande aux joueurs de bridge s'ils sont pour, ou contre, la règle du jeu de bridge. La vedette n'est pas un phénomène artistique, mais économique. Le problème ne se pose qu'à peine dans le cadre du film d'enseignement industriel, par exemple. Nous tournons tous autour du pot, en mêlant joyeusement deux questions : à la matière du baccalauréat, on nous parle du cinéma tel qu'il devrait être, et nous parlons du cinéma tel qu'il est. Comment s'entendre.

*
* *

Le soir dans la petite salle de la Cinémathèque, programme Mack Senett. Vers le milieu de la projection, deux ombres se glissent au premier rang. Langlois et Mary Meerson, qui ont chacun vu les films cinquante fois, reviennent se faire un petit plaisir. Expliquez ça à un inspecteur des finances.

28 décembre

Je déjeune paisiblement avec Michel Kelber, quand apparaît Astruc, qui vient nous rejoindre. Une légère teinte d'inquiétude, de tension. Il va commencer un film tiré d'*Une sacrée salade* de Cécil Saint-Laurent, et travaille comme un démon à son découpage. Il m'en avait déjà récité rapidement un extrait l'autre soir. Il entre cette fois dans la préparation active. Ivan Desny, Philippe Lemaire, Annouk Aimée sont déjà retenus. Son opérateur aussi. Enfermé avec son assistant, Camus, il travaille tout le jour. J'aimerais lui souhaiter bon voyage ; la partie qu'il joue, et sa réussite, conditionnent un certain climat des producteurs devant les sujets et les projets à eux soumis. Il s'en va en coup de vent, avant que j'ai pu lui parler. Voilà qui est fait.

3 janvier

Le groupe des Trente publie une lettre ouverte au ministre de l'Industrie et du Commerce. Je l'approuve entièrement, dans son principe sinon dans sa forme, quand on me la présente.

Pour remplacer l'ancienne loi d'aide, qui accordait automatiquement un pourcentage de 1 % de la recette nette du grand film à tout film qui sortait un nouveau système de « primes à la qualité » doit fonctionner. 80 films chaque année recevront une prime qui ne pourra être inférieure à un million. Un jury de pré-sélection, choisi parmi des candidats désignés par les associations de producteurs désigne 150 films, parmi lesquels le jury définitif désigne les lauréats. Un certain nombre de producteurs et de réalisateurs, notoires pour leur sens du commerce, évincés de la liste, tirent argument de l'absence de délégués d'une nouvelle association par eux formée, dans le jury de pré-sélection, pour saisir le Conseil d'État, qui frappe — provisoirement ? — de nullité les travaux des deux jurys. La lettre de la loi semble respectée, mais, bien tardivement, puisque d'interminables négociations de repêchage ont lieu avant que leur échec (pour douze titres) ne détermine le grand mouvement des consciences. En fait, tout semble prouver que ces manœuvres dilatoires tendent à empêcher le fonctionnement de la nouvelle loi, et à imposer dans les faits le retour à l'ancienne.

Comme à l'accoutumée tout se passe donc dans la clarté.

10 janvier

La lettre ouverte publiée samedi dans cinq quotidiens déclenche la colère ministérielle. Communiqué à la presse, lectures à la radio, rien n'y manque.

L'argument principal invoqué contre la protestation est en somme que le groupe des Trente veut éliminer des concurrents. On voit d'ici ce qu'il vaut.

Pierre KAST.

LES FILMS



Vera Clouzot, Simone Signoret et Paul Meurisse dans *Les Diaboliques* de H.-G. Clouzot.

LE STYLE C'EST LE GENRE

LES DIABOLIQUES, film français de HENRI-GEORGES CLOUZOT. *Scénario et dialogues :* H.-G. Clouzot et G. Geronimi d'après un roman de Pierre Boileau et Thomas Narjecac. *Images :* Armand Thirard. *Décors :* Léon Barsacq. *Interprétation :* Simone Signoret, Vera Clouzot, Paul Meurisse, Charles Vanel, Jean Brochard, Noël Roquevert, Pierre Larquey. *Production :* Filmsonor (1955) distribuée par Cinedis.

Il est probable que *Les Diaboliques* seront classés dans l'œuvre de Clouzot parmi les productions mineures : un divertissement. C'est cependant sans doute son film le plus parfait. Que ce soit aux dépens de l'ambition du sujet n'est pas nécessairement un défaut s'il est vrai que le plaisir esthétique nait d'une exacte appropriation des moyens aux fins. *Le Salaire de la peur* était à côté des *Diaboliques* une œuvre monumentale mais où l'on pouvait reprocher à Clouzot de n'avoir pas su dominer les proportions épiques qu'il avait données au récit initial. Une irritante absence de nécessité présidait

sinon au choix des épisodes du moins à leur durée et la fin qui se voulait tragique demeurait dans un principe conventionnel et littéraire. Avec *Les Diaboliques* Clouzot semble vouloir prouver qu'il peut lorsqu'il le veut construire un récit à chaux et à sable.

On sait déjà qu'il s'agit d'un film policier de type classique, je veux dire dont l'intérêt essentiel est centré sur l'algèbre policière, le pittoresque de mœurs et la psychologie y demeurent subordonnés à l'intrigue. Ce n'est donc ni le *Corbeau* ni *Quai des Orfèvres* bien que l'action soit très précisément localisée dans un collège libre des environs de Paris. On retrouve là un décor scolaire cher à Clouzot, mais les éléments réalistes sont fragmentaires. Ce sont des détails limités poussés en trompe-l'œil pour servir d'appât au piège policier où le spectateur doit tomber. Du scénario, le futur spectateur me sera reconnaissant de ne rien lui dire qui puisse le mettre sur la voie. Pour ma part je n'ai commencé à deviner que 30 secondes avant la fin et le mystère est ici essentiel. Il m'est tout de même permis de révéler les données du problème. Le directeur d'un collège à la fois bourgeois et minable terrorise sa femme et sa maîtresse. Celles-ci ont fini par se lier de complicité. La maîtresse qui est plus énergique persuade la femme de les libérer toutes deux en assassinant leur tortionnaire. Le crime sera camouflé en accident parfait. Tout se passe apparemment bien... mais je m'aperçois qu'à aller plus loin je vous priverais déjà de plusieurs surprises agréables, restons-en donc là. Ce qui est sûr c'est que Clouzot a atteint son but à 100 % et que le spectateur doit en passer par toutes les émotions qu'il lui a ménagées, comme au scenic-railway. On sait du reste que Clouzot s'entend à jouer de nos nerfs. On sort de là brisé, écartelé, rompu, mais, et c'est la preuve de la réussite, soulagé et ravi. La catharsis est totale parce que l'art dépensé dans le film n'est ni au-delà ni en deçà de son sujet. Le genre est accompli à la perfection et c'est cette perfection, l'absence totale de reste dramatique, qui détend l'esprit après l'avoir si rudement secoué. J'ai vu à peu de temps d'intervalle le *Fil à la patte* de Feydeau par Noël-Noël et ces deux films si différents m'ont au fond laissé dans le même état de jubilation intérieure parce que tous deux réalisent l'exact déroulement d'une mécanique dramatique impeccable. Du Feydeau on pourrait dire qu'il est immoral aussi sottement que l'on pourrait soutenir que le Clouzot est malsain, mais leur matière est complètement transfigurée par sa forme. La fameuse opération aristotélicienne n'est point vraie que pour la tragédie. Chaque genre, fût-ce le plus modeste, comme le policier ou le vaudeville, a sa noblesse et engendre sa catharsis dès l'instant qu'il est un genre vrai c'est-à-dire qu'il a son style propre et que ce style est exactement accompli.

De tout ce qu'on peut admirer dans *Les Diaboliques,* je retiendrai deux exemples. Le premier relève de la construction dramatique. La clef qui nous est livrée dans les dernières secondes du film pourrait n'être, comme dans beaucoup de policiers où l'on s'est efforcé de tromper le spectateur jusqu'au bout, qu'une astuce peu vraisemblable dont la faiblesse logique ou psychologique est rapidement escamotée par les commentaires du détective et le mot « fin ». Le spectateur à ce moment-là n'est plus très exigeant. On admirera au contraire ici dans la solution du problème policier à la fois sa simplicité et sa solidité rétroactive. Je veux dire qu'il ne se borne pas à résoudre l'imbroglio mais qu'il lui donne un sens nouveau, c'est comme si un autre film renaissait de cette révélation.

J'ai dit aussi qu'il ne fallait pas chercher dans *Les Diaboliques* un drame psychologique ou une satire de mœurs. Les personnages sont volontairement typés comme les pièces d'un échiquier. Mais Clouzot ne s'est évidemment pas privé de tous les alibis réalistes de son univers particulier et si ses personnages sont conventionnels c'est dans une convention proposée par Clouzot et en tout cas insolite. De cette distribution je distinguerait pourtant un personnage fort singulier et dont l'invention me paraît admirable : c'est celui du policier incarné par Charles Vanel. Il n'était guère commode de renouveler l'emploi. Je ne dirai pas la solution de Clouzot mais le spectateur verra qu'il a su comme porter au carré le personnage traditionnel de l'inspecteur de police ainsi que son rôle dramatique, peut-être devrais-je dire plus exactement, pour rester dans les métaphores algébriques qu'il l'a affecté du signe négatif dans l'équation policière : Maigret multiplié par — 1.

ANDRÉ BAZIN.

LE ROSSIGNOL ET L'ALOUETTE

ROMEO ET JULIETTE, film anglo-italien en Technicolor, conçu et réalisé par RENATO CASTELLANI d'après la pièce de William Shakespeare. *Images :* Robert Krasker. *Costumes :* Léonor Fini. *Décors :* Gastone Simonetti. *Musique :* Roman Vlad. *Interprétation :* Laurence Harvey (Roméo), Susan Shentall (Juliette), Flora Robson (La Nurse), Mervyn Johns (Frère Laurent), Bill Travers (Benvolio), Enzo Fiermonte (Tybalt), Aldo Zollo (Mercutio), Giovanni Rota (le Prince), Sebastien Cabot (Capulet), Norman Wooland (Paris), Lydia Sherwood (Lady Capulet), Guilio Garbinetti (Montaigu), Nietta Zocchi (Lady Montaigu), Dagmar Josipovici (Rosaline), Luciano Bodi (Abraham), Thomas Nicholls (Frère Jean). *Coproduction :* Universalcine-Verona Production Ltd, 1953.

En réalisant *Henry V*, Laurence Olivier renonça délibérément à la reconstitution historique pour adopter une mise en scène *théâtrale* dans des décors d'enluminures médiévales ignorant la perspective.

Cet excellent spectacle utilisait les moyens du cinéma — et en particulier le Technicolor, sans faire oublier un instant Shakespeare, que Laurence Olivier et sa troupe servaient selon la tradition en honneur à Stadford-sur-Avon. La réussite d'*Hamlet* fut moindre. Si le climat tragique de la pièce se trouvait renforcé par la composition en noir et blanc des images, les prises de vue à la grue, les longs travellings dans les corridors gothiques d'un Elseneur de studio s'accordaient mal au jeu et à la diction des interprètes, leur donnant, paradoxalement, une lenteur ampoulée.

Avec *Macbeth* comme dans *Othello*, Orson Welles fit une démonstration toute différente. Plutôt que des adaptations, ces deux films étaient des interprétations personnelles du monde shakespearien. Orson Welles s'intéressa moins à la dramaturgie élisabéthaine qu'aux mythes des pièces qui lui servirent de modèle, où il puisa des thèmes susceptibles de s'adapter à sa propre mythologie. L'important, pour lui, était, sous le visage du tyran Macbeth, comme sous celui du More de Venise, de faire apparaître le sien : le visage de Citizen Welles. Shakespeare, dans ces deux films échevelés et tumultueux comme le génie de leur auteur devint le miroir d'Orson Welles. Pourtant, ces visions subjectives dans lesquelles on ne trouve jamais un morceau « de théâtre » sont plus révolutionnaires que les adaptations de Laurence Olivier, en donnant par une matière essentiellement cinématographique et en dehors du jeu de l'acteur principal, la correspondance d'atmosphère spécifique de Shakespeare. Le climat d'horreur de *Macbeth* se traduit, plastiquement, par des rochers de carton ruisselant d'eau des cavernes préhistoriques où grouillent des êtres mal dégagés de la barbarie, rampant dans les limbes de la conscience. L'histoire d'Othello, mouton noir des palais de Venise, a pour cadre les murs fortifiés de Mogador. La splendeur de la mer et du ciel de l'Adriatique, les grilles, les escaliers et les remparts, composent une symphonie rugissante à l'image même des tourments amoureux du More. C'est l'enfer de la jalousie. Décors de studio dans le premier film ; décors réels dans le second. Dans les deux cas, décors-acteurs recomposant Shakespeare en un autre langage. Celui du cinéma à l'état pur.

Il faut d'abord se garder d'une confusion critique imputable à la seule personnalité du metteur en scène. Renato Castellani (l'un des auteurs italiens les plus accomplis dans cet exercice qu'André Bazin définit comme le cinéma « à *l'indicatif présent* »), n'a pas tourné un film néo-réaliste sur le texte de Shakespeare mais plutôt, en usant des procédés habituels au néo-réalisme, une synthèse des recherches de Laurence Olivier et d'Orson Welles. Laurence Olivier cherchait à briser le cadre scénique en conservant l'intégralité théâtrale. Orson Welles faisant évoluer Othello, loin du théâtre dans un vrai décor de pierres, de ciel et d'air pur. Castellani a brisé le cadre scénique jusqu'à rejoindre les vrais paysages italiens et l'authentique ville de Vérone. Sa formation l'amenait tout naturellement à oser ce qui ne serait venu à l'esprit d'aucun metteur en scène anglais : il a fait interpréter, en langue anglaise, par des acteurs anglais, cette pièce anglaise dans un cadre italien. Castellani s'est d'ailleurs expliqué sur cette adaptation. Il avait trouvé, dit-il, dans l'histoire de Roméo et Juliette, un thème qui lui est cher et qu'il a développé progressivement depuis 1946 dans *Sous le soleil de*



Susan Shentall et Norman Wooland dans *Roméo et Juliette* de Renato Castellani.

Rome, Primavera, et *Deux sous d'espoir,* celui des « aspirations de la jeunesse heurtant les préjugés d'une société à son déclin ». Il voulait tirer un scénario des chroniques italiennes rapportant la légende des amants de Vérone. Il en serait résulté tout naturellement un film empreint de sa conception personnelle du néo-réalisme. Or, ce film, s'il ne l'a pas tourné, c'est qu'il s'est rendu compte qu'à moins d'opérer une transposition sèmblable à celle tentée déjà par Prévert et Cayatte (1), il lui serait impossible de ne pas se référer à Shakespeare, lequel avait puisé le sujet de sa pièce dans un long poème anglais d'Arthur Brooke, « Romeus and Juliet », publié en 1562, à un moment où la légende, devenue populaire, avait depuis longtemps échappé à l'Italie.

Ainsi, ayant compris que « Roméo et Juliette » avait pris grâce à l'Anglais Shakespeare une forme éternelle, Castellani lui a-t-il conservé d'abord son caractère anglais, s'est-il appliqué ensuite à lui trouver simplement une forme cinématographique en rapport avec le thème qu'elle développait. Il a choisi, comme il le faisait pour ses films italiens, des acteurs non professionnels pour les rôles de Roméo et de Juliette qu'au théâtre l'on confie d'ordinaire à des comédiens chevronnés. La blonde et nordique Juliette qu'il nous propose, le Roméo bondissant et enflammé sont des débutants et ont l'âge de leurs personnages. Dans la version américaine de 1936, Leslie Howard tentait de faire oublier, par la précision de son jeu, le physique de sa quarantaine, en face d'une Norma Shearer qui semblait être sa sœur aînée. Il faut la convention scénique et tout le prestige des monstres sacrés pour que disparaissent ces apparences. Le cinéma ne peut rajeunir que les êtres jeunes, en capturant dans les rets de la caméra leur beauté et leur inexpérience, cet instinct qui les pousse à vivre le rôle qu'on leur donne sans avoir appris à le jouer. C'est ainsi que Laurence Harvey et Susan Shentall, ces inconnus d'hier, deviennent pour nous les amants de Vérone. Les autres rôles ont été confiés à des acteurs anglais éprouvés, ce qui nous vaut en particulier, un père Capulet « très Henri III » et une nourrice confidente de bonne tradition. Nécessités de la co-production, sans doute. Mais à travers lesquel-

(1) Avec *Les Amants de Vérone.*



Dans le rôle du prince de Roméo et Juliette Giovanni Rota qui n'est autre que l'écrivain Elio Vittorini.

les Castellani trouve un moyen qui s'accorde à son propos. Autour de cette jeunesse ardente les comédiens de métier créent un entourage qui a dépassé l'âge de l'amour et ne connaît plus que des passions d'intérêt, alors que les jeunes gens, mêlés à des luttes qu'ils ne comprennent pas, ne songent qu'à être eux-mêmes.

N'est-ce pas justement ce qui est au cœur de la pièce écrite par Shakespeare ?

A partir de cette conception du décor et de la distribution, Castellani fait apparaître, au-delà de la trégédie, le caractère essentiel de cette pièce qui est d'être, avant tout, un poème d'amour charnel. La passion dévorante qui lie Roméo et Juliette jusqu'à la mort ne saurait s'accommoder des soupirs romantiques. Le sang et la peau déterminent les élans du cœur. Dans la scène du bal chez les Capulet où Roméo, lancé à la poursuite de l'inconstante Rosalinde, voit pour la première fois Juliette et en tombe éperdument amoureux, une danse masquée lie les mains de deux êtres qui, déjà, rêvent de se posséder. Dans la célèbre scène de la nuit d'amour éclate le déchirement des corps. Dans la merveilleuse séquence des hésitations de Juliette au moment de boire le narcotique passe le frémissement d'angoisse de la jeunesse qui craint la mort, les réticences de la jeune fille qui a peur de la nuit du tombeau et qui ne se résout enfin à la sombre mascarade que pour retrouver Roméo.

L'amour de Roméo et Juliette, c'est bien cette furie, cette avidité, ce désir qui n'a pas le temps de se satisfaire, cette flamme qui n'a pu s'éteindre, parce que les querelles de famille ont, tout de suite, empêché les rencontres. N'oublions pas que, chez Shakespeare, l'histoire se déroule en quatre jours. Et que les jeunes gens n'ont eu, pour s'aimer, qu'une seule nuit.

La couleur, utilisée aussi subtilement que dans *Le Carrosse d'Or*, quoique de manière différente, les costumes de Léonor Fini, épousant les corps jeunes comme une seconde peau, une écorce d'étoffe derrière laquelle se devinent tous les tumultes et tous les élans, la musique de Roman Vlad, concourent à la perfection formelle de l'œuvre. Et cependant l'accueil de la critique, reprenant la plupart des arguments exposés lors du Festival de Venise, reste quelque peu réservé. Les Shakespeariens s'étonnent de cette italianisation de leur auteur favori. Les partisans du néo-réalisme n'acceptent pas des personnages disant des vers lyriques anglais sous le ciel italien. On soulève, de nouveau, à propos de ce film, le problème de la coproduction. On parle de lenteur, de maladresse.

Et pourtant, si l'on admet que le *Roméo et Juliette* de Castellani est un poème cinématographique donnant une vision totale et exacte de l'œuvre du Shakespeare fougueux de la trentième année (cet âge qui est celui de la vraie jeunesse des poètes), les critiques qui l'envisagent à partir d'une conception néo-réaliste du théâtre filmé doivent tomber. Celles qui lui cherchent une querelle de nationalité n'ont plus de raison d'être. Les films de Laurence Olivier sont anglais ; ceux d'Orson Welles sont des films d'Orson Welles ; celui de Mankiewicz est américain. Ils ont tous des caractères propres à leur pays d'origine ou à leur créateur.

Le film de Renato Castellani n'est ni anglais ni italien. C'est d'abord un film shakespearien, donc un film de poète. Parce qu'il s'évade des conceptions éla-

borées avant lui et se sert du cinématographe pour « débourgeoiser » une pièce qui a besoin du soleil, de la lumière, de la couleur, des vraies pierres, des vraies maisons de Vérone pour prendre à l'écran tout son sens. Pour redevenir ce que Shakespeare en avait fait : un poème à la gloire de l'amour fou qui ne saurait se priver du lyrisme de son langage original.

Voici donc, enfin, le vrai cinéma shakespearien et non plus du théâtre filmé ou du cinéma à partir de Shakespeare.

La formule est trop originale, trop inattendue surtout, pour être acceptée d'emblée. Il faudra que tombent bien des préjugés pour que cette œuvre soit comprise. Surtout celui qui veut qu'un metteur en scène italien s'attache nécessairement à convertir en images l'actualité de la vie quotidienne.

JACQUES SICLIER.

ELLE MOURUT AU TROISIÈME...

DIE LETZTE BRUCKE (LE DERNIER PONT), film autrichien d'HELMUT KAUTNER. *Scénario :* H. Kautner et N. Kunze. *Musique :* Carl de Groof. *Interprétation :* Maria Schell, Bernhard Wicki, Barbara Rutting, Carl Mohner. *Production :* Cosmopol-Filmproduction, 1953.

Le destin du cinéma allemand d'après guerre m'échappe complètement. Deux noms seulement pour moi signifient quelque chose : Kautner et Staudte. Je sais qu'il y en a d'autres — à l'ouest : Vicas (que je n'aime pas), Neumann, Verhoeven ; à l'est : Kurt Maetzig — mais ils m'apparaissent encore, faute de les mieux connaître, comme relevant du domaine des abstractions.

Helmut Kautner, qui monta au théâtre à Hambourg des pièces de Giraudoux, Sartre, Cocteau et Anouilh, n'est pas un nouveau venu et sa carrière cinématographique est déjà bien remplie : 1938 : *Kitty und die Welt-Konferenz ;* 1941 : *Frau nach Masse* et *Aufwiedersehen ;* 1942 : *Wir Machen Musik, Anouchka* et *Romance in Moll ;* 1944 : Grosse *Freheit n° 7 ;* 1945 : *Unter den Brücken ;* 1946 : *In Jenen Tagen ;* 1948 : une comédie sur Adam et Eve dont j'ai oublié le titre ... et ensuite j'avoue humblement ignorer les films qu'il a faits jusqu'à ce *Dernier Pont* qui nous occupe aujourd'hui.

Les films de Kautner que j'ai vus, *Unter den Brücken, In Jenen Tagen* et *Le Dernier Pont,* suffisent amplement pour déceler en lui un réalisateur très doué, ayant un style personnel et varié, allant de la poésie d'*Unter den Brücken* à la puissance du *Dernier Pont.*

Ce film qui fut justement primé au dernier festival de Cannes (avec une mention pour son interprète principale Maria Schell) est le résultat d'étranges associations : son réalisateur Kautner est allemand, son interprète est moitié suisse, moitié allemande, la production est autrichienne et il a été tourné en Yougoslavie. Il conte l'histoire d'une jeune doctoresse de l'armée allemande en opération durant l'été 1943 contre les partisans yougoslaves. Au moment où elle va retrouver son presque fiancé, sergent de l'armée nazie, elle est enlevée par les partisans pour soigner leurs blessés. Raidie d'abord dans une farouche attitude de refus, elle finira par faire ce qu'elle considère comme le plus élémentaire devoir humanitaire. Puis les partisans l'emmèneront avec eux dans leur retraite vers la montagne et elle partagera, entre la sympathie du chef et l'hostilité d'une sorte d'amazone, leurs souffrances, leurs combats et leurs joies. Plus tard, malgré un retour provisoire de l'autre côté des lignes, elle retournera chez les partisans, non par trahison, mais pour accomplir son devoir... et trouvera la mort en ayant entrevu l'espoir d'une fin à toutes ces sanglantes tragédies.

Il y a dans le développement à l'écran de ce scénario, de nombreux points faibles, des invraisemblances, un peu de mélo et parfois un côté prêchi-prêcha parfaitement déplacé dans ces rudes affrontements de plein air. Les origines multinationales de l'entreprise ne sont pas pour rien dans ces défauts : on a visiblement, sinon cherché à faire plaisir à tout le monde, du moins à déplaire au minimum de gens. Ce revers de la médaille a pourtant un bon côté, c'est que — sans jeu de mots — cette histoire de maquis est dépouillée d'esprit partisan, ce qui



Bernhard Wicki et Maria Schell dans *Le Dernier Pont* d'Helmut Kaeutner.

nous vaut une sorte de climat d'humanité objective qui eût été absent de tout autre film sur le même sujet, mais entrepris délibérément à la gloire de l'un ou de l'autre parti. Il n'est évidemment pas très agréable de voir présenter les troupes nazies comme des soldats à l'image de tous les autres, tant un certain uniforme reste pour nous tout imprégné d'images horrifiantes et révoltantes ; il est pourtant évident aussi que les bataillons alpins que l'on voit ici ne devaient pas être exclusivement constitués de tortionnaires à la solde d'Himmler et ces sortes de troupes recrutées en général parmi les montagnards jouissent d'une manière de privilège international de sympathie qui n'est pas sans jouer son rôle ici ; pour une des premières fois depuis la Libération qu'on nous présente des troupes allemandes sous un jour sinon sympathique du moins neutre, on n'est pas trop mal tombé en choisissant des « chasseurs alpins ».

Cette histoire donc manque de rigueur. Il en eût fallu beaucoup pour donner sa beauté profonde aux incertitudes de l'héroïne, messagère et transfuge, en équilibre sur une corde raide dont l'ombre trace comme une fragile séparation entre les saignements du cœur et les dures persuasions de l'esprit. La structure en trois « ponts » n'est pourtant pas sans grandeur ni sans habileté dramatique : au premier pont Helga Reinbeck, enlevée par les partisans, est arrachée à son destin tout simple ; au second pont, mitraillée par ses compatriotes, elle échappe miraculeusement à la mort ; au troisième... au dernier pont, rêvant toute éveillée d'un impossible partage, née soudain à une fraternité nouvelle qui ne se reconnaît plus à la marque des fusils, elle tombe...

La mise en scène de Kautner, si elle faiblit quand le scénario atteint ses zones les plus faibles, est d'une grande force quand culmine le récit. La description tout entière de la vie des partisans est simple, convaincante, donne une grande impression d'authenticité. La bataille du second pont est un des meilleurs moments de violence et de combat de tout le cinéma d'après guerre. Admirable instant que celui où Helga, terrifiée sur le pont de bois mitraillé et à moitié écroulé, se raccroche à n'importe quoi au milieu des éclatements de balles... point ici d'héroïsme spectaculaire, de vierge des combats défiant la mort le sourire aux lèvres... juste une jeune femme secouée par la peur et essayant de faire face du mieux qu'elle peut. Une juste image du courage et qui émeut par sa mesure même, démontrant s'il en était besoin que le pathétique ne naît pas d'un agrandissement de la géométrie des gestes, mais de la concentration du moyen d'expression sur un invisible point d'impact intérieur.

Helga c'est Maria Schell. C'est le peu satisfaisant *Fond du problème* de Carol Reed qui nous fit connaître cet étonnant visage d'adolescente mûrie par la vie, irrigué d'un perpétuel frémissement et qui, même lorsqu'il s'éclaire d'un éclatant, d'un émouvant sourire, garde comme le stigmate d'une inguérissable, d'une mystérieuse souffrance. Je pense qu'il est rare que le meilleur des acteurs sauve un mauvais film et *Le Dernier Pont* est de toute façon un bon film, mais je doute que sans le regard têtu, la touchante animalité civilisée et la voix sourde, brisée à chaque fin de phrase, de Maria Schell, il nous eût procuré, à travers ses imperfections, cette émotion de bon aloi

qui fait que nous ne l'oublierons pas. Est-ce disposition naturelle ou bien comble de l'art et du métier ? Elle paraît absolument sans apprêt, sans artifice et, telle, abolit toutes les conventions de l'écran. A une autre extrémité du cinématographe de 1955, en apparence plus sophistiquée mais en fait aussi nue aux yeux de qui sait regarder, je ne lui connais qu'Audrey Hepburn comme rivale dans le pouvoir de déchirer la toile blanche d'un regard, d'un soupir...

Jacques DONIOL-VALCROZE.

L'AVENTURE

THE DESERT RATS (LES RATS DU DESERT), film américain de ROBERT WISE. — *Images :* Lucien Ballard. *Musique :* Leigh Harline. *Décors :* Fred Rode. *Interprétations :* Richard Burton, Robert Neroton, James Mason, Robert Douglase, Torin Thatcher, Chips Rafferty, Charles Tingwell, Charles Davis. *Production :* 20th Century Fox, 1953.

Les Rats du Désert méritent plus qu'une réflexion hâtive, car s'il est bien des manières de faire un « film de guerre », j'en sais peu de le réussir. Egrenant au hasard nos souvenirs, nous voyons se dessiner un genre héroïque et sanguinaire, le plus souvent assujetti à la propagande du moment, et qu'illustre *Okinawa* aussi bien que *La Bataille de Stalingrad ;* nous distinguons bientôt en contrepoint un genre cérébral et non moins irritant qui acquiert à bon compte la vertu du courage en décalquant ses thèmes, par contraste, sur ceux du premier — genre sans doute plus rare car cette malhonnêteté seconde suppose un minimum d'intelligence qui rend improbable une telle insincérité ; j'y rangerai *The Red Badge of Courage ;* entre l'un et l'autre enfin se distribuent, avec des bonheurs divers (depuis *A Walk in the Sun* jusqu'à *Twelve O'Clock high*) des réalisations qui se proposent d'étudier plus particulièrement les rapports de l'homme avec la guerre considérée comme donnée de fait, dans un registre où fréquemment la sociologie se teinte de rudimentaire psychologie.

Or tous ces genres, dans leur suite continue d'un extrême à l'autre, restent subordonnés *dialectiquement* à la guerre qui de quelque façon en conditionne la structure et les développements. Le film de Robert Wise ne ressemble à aucun autre parce qu'il échappe complètement à cette subordination ; avec une audace qu'il faut louer, la guerre y est reconnue non pas indifférente, mais aussi secondaire *d'un certain point de vue* que le théâtre du *Carrosse d'Or.* Ce point de vue m'intéresse. Il y a chez Wise un goût de l'essentiel, ici affirmé sans contrainte, et la richesse y coïncide avec le refus de se reposer sur le détail ou sur la notation, sur tout ce schématisme par lequel trop de cinéastes pensent exprimer la réalité quand ils ne lui ont qu'imprimé quelques signes de reconnaissance utiles à la construction d'un récit. La réalité est abstraite, et le maximum de réalisme exige d'abord le maximum d'abstraction — je veux dire de cette opération de la connaissance grâce à laquelle la signification apparaît comme indissoluble de la réalité et substance elle-même de la réalité. La première partie des *Rats du Désert* est l'art poétique de cette esthétique. Des fragments de réalité sans apprêt de liaison dramatique sous l'unité harmonique du récit nous y heurtent violemment, et plus par leur densité cosmique que par une violence extérieure imputable aux seuls événements. Bientôt cet aspect fragmentaire, non contradictoire à une progression continue du mouvement, s'épanouit dans l'ubiquité de la séquence de bataille, qui, au moment où elle recompose la réalité à partir de ses divers éléments, rend à chacun d'eux leur solitude *unique.*

Alors se produit le miracle de cette œuvre ou plutôt se manifeste le très grand talent de Robert Wise. Au lieu de céder à la tentation d'un brillant mais oh! combien facile développement sur la relativité des actes et des mobiles, l'œuvre débouche sur la solitude, la rigoureuse incommunicabilité de l'Aventure. Vivre dangereusement, cette libération n'est absurde que dans la mesure où elle croit résulter d'un défi ou d'une révolte. Mais elle peut au

contraire exiger de l'homme le plein emploi de ses facultés, multiplier ses relations avec le monde extérieur et accroître la nécessité de leur perception immédiate. Cette liberté apparaît alors comme la recherche d'un équilibre *plus* difficile en face de l'Inconnu, et l'équilibre lui-même, au lieu de jeu gratuit, devient nécessité de sauvegarde sans cesse remise en question, avec ce que ce mouvement du devenir peut avoir de fascinant. L'une de mes plus profondes émotions cinématographiques, je la dois à *Big Sky*, plus précisément à la séquence d'ouverture, qui s'achève par l'embarquement et le départ sur le « Mandan » ; une belle progression de l'abandon et du réflexe, l'un à l'autre mêlés et trouvant l'un par l'autre un objet plus *grave* à mesure, s'y installait peu à peu dans la stabilité de l'Aventure. Cette attitude qu'il importe moins d'adopter d'emblée que d'acquérir, qui est moins le fruit d'heureuse rencontre que d'instinct sûr, se fait jour dans une paraphrase étonnamment poétique qui occupe toute la partie centrale, rigoureusement hawksienne, des *Rats du Désert* (1). Si je tentais de définir la Beauté, je ne manquerais pas de la citer pour sa nécessité stricte réalisant un accomplissement pressenti puis appelé, pour ce que recouvre de stylisation sa plane simplicité. Si la réalité est abstraite, l'acte essentiel de la création artistique consiste à en découvrir les éléments les plus naturels pour la faire apparaître autre, c'est-à-dire elle-même enfin. Comme plusieurs metteurs en scène américains (2), Robert Wise rejoint ici le dessein de tout le cinéma allemand, que le seul Murnau a en son temps réalisé parce qu'il fut seul, sans doute, à en comprendre la dualité.

Philippe DEMONSABLON.

(1) Il est facile de marquer les limites exactes de cette partie, traitée comme une fugue sévère : commençant par la séquence des commandos nocturnes, elle en développe le motif dans le récit continu du raid puis l'infléchit, transposé, dans le retour des deux hommes à travers le désert.

(1) Ainsi avec des moyens divers autour de la même *idée*, Hitchcock, Dassin, Preminger, Antony Mann.

MA MÈRE, JE LA VOIS...

OKAZAN (LA MERE), film japonais de MIKIO NARUZE. Scénario : Yako Miziki. *Images :* Hiroshi Suzuki. *Interprétation :* Kinuyo Tanaka, Massao Nishima, A. Kihito Katayama Keijo Enamin. *Production :* Zhin-Toho, 1952.

Dans un lycée de jeunes filles de Tokyo on avait demandé aux élèves comme sujet de narration, d'écrire le plus joli souvenir qu'elles avaient de leur mère. La copie de l'une d'elles fut jugée si remarquable que l'on décida de s'en inspirer pour réaliser un film. Ainsi, paraît-il, naquit *Okazan*.

Le film de Mikio Naruse est construit plus comme une chronique que comme un récit romanesque de type classique. La jeune Toshi-Ko, fille aînée de la famille Fukuhara, raconte la vie de tous les jours de son foyer. Au fil des semaines les graves événements et les menus incidents ont à ses yeux une importance égale. Il convient donc de ne pas oublier que c'est à travers un regard de jeune fille que nous voyons cette tranche de vie du petit peuple japonais : joies et peines, petites et grosses difficultés, affrontement continuel et interpénétration des traditions séculaires et des problèmes de la vie moderne. C'est pourquoi une sombre histoire de cheveux coupés est plus développée que la mort du père.

Un seul thème majeur, celui de la mère ; mais il n'est pas posé à priori ; il émerge peu à peu de l'addition des épisodes, non pas parce qu'il est souligné, non pas parce qu'on lui fait une place privilégiée, mais parce que la mère est vraiment la personnalité majeure de la famille : son motif s'impose naturellement et même si nous ne savions pas qu' « okazan » signifie « maman » nous comprendrions vite que c'est elle qui est l'héroïne. A bien y réfléchir le procédé n'est pas tellement usuel et si on en trouve maints équivalents dans la littérature, on en chercherait en vain beaucoup d'exemples dans le cinéma dont c'est le plus habituel — et triste — destin que d'être cousu de fils épais comme le petit doigt.

On a prononcé cent fois déjà le mot

de « néo-réalisme japonais » à propos d'*Okazan*. Encore qu'un peu facile, l'étiquette n'est pas inexacte, mais le néo-réalisme italien est bien plus élaboré, concerté et — s'il a d'autres qualités — n'a jamais eu cette fraîcheur, cette naïveté adulte, cette réserve, cette pudeur résignée, ces continuels glissements d'une demi-teinte sur une autre demi-teinte. Le phénomène qui se produit à la vision d'*Okazan* est esthétiquement plus important que ce cousinage : ces terrains vagues, ces maisons de planches, ces petites rues encombrées puis en un instant désertes, ne sont pas typiquement japonaises, nous les avons déjà vues, en Italie, en France ou ailleurs. L'intention de réalisme aboutit à ce résultat paradoxal : la disparition de l'exotisme. J'ai vu deux fois *Okazan* : à la seconde vision j'avais complètement oublié que l'histoire se passait au Japon.

Jacques Doniol-Valcroze.



CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

•

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 4e trimestre 1954.

LE VIOLON DE CRÉMONE

(Scénario d'après Hoffmann)

par Louise de Vilmorin

II

Le conseiller Krespel est de retour dans sa petite ville et dans sa maison. On le voit entrer au Palais du Prince et en sortir. On le voit dans la rue. La plupart des passants le salue. Quelques-uns l'abordent :

— Eh ! Monsieur Krespel, nous avons cru que vous ne reviendriez jamais !

— Deux mois d'absence... Ah ! l'Italie ! dit un autre passant.

— Heureux voyageur, dit un troisième..., etc..., etc...

Krespel parle peu. Il sourit. Il semble mélancolique et naturellement ne souffle mot de son mariage.

*

Huit mois après il reçoit d'Angela une lettre des plus tendres. Elle lui annonce la naissance d'une petite fille et l'engage à revenir à Venise. La belle italienne écrit avec humour :

« Une jolie petite fille que j'ai appelée Antonia nous est née la nuit dernière. Que tu es distrait ! Tu as voulu te débarrasser de moi, mais la colère t'a fait oublier que la fenêtre par où tu m'as jetée n'était, heureusement, qu'à quelques pieds au-dessus du sol ! Un massif douillet a amorti ma chute. Reviens, je t'en supplie, mais ne t'étonne pas si je tiens les fenêtres fermées ».



Krespel fait atteler sa voiture. Il part; mais en route il hésite. « Si par hasard la dame n'était pas guérie de ses caprices furibonds, murmure-t-il, serait-il prudent de la jeter une seconde fois par la fenêtre ? »

Il fait arrêter la voiture, donne l'ordre au cocher de faire demi-tour et retourne dans sa petite ville d'Allemagne.

De retour chez lui, Krespel se borne à écrire une longue lettre de félicitations à sa femme. Il la remercie d'avoir appelé leur fille Antonia et de lui prouver ainsi qu'elle n'avait pas oublié qu'il s'appelait Antoine.

Elle lui répond un peu froissée de le voir traiter si légèrement « la venue d'un enfant, fruit d'une union si secrète ».

Ce terme « d'union secrète » lui rappelle ses malheurs et le confirme dans sa décision de ne pas retourner en Italie. Il écrit à Angela qu'une « femme qui brûle de vivre en ménage peut franchir la route qui la sépare de l'objet de son affection ».



On assiste alors à une suite de scènes rapides illustrant le passage des années. A la mine et aux costumes des personnages, on comprend que le temps passe et que l'indifférence s'accroît entre Krespel et sa femme.

Exemples :

1) Agnès, la gouvernante de Krespel, lui remet une lettre en disant :

— Une lettre d'Italie.

Il s'en empare vivement.

2) En Italie, le jardinier apporte à Angela une lettre de Krespel au moment où elle part en promenade avec des amis. Elle s'en saisit et court à sa chambre pour la lire.

3) Krespel (autre costume) est en train de construire un violon. Son courrier est sur sa table. Une lettre d'Angela n'est pas encore ouverte. On comprend ainsi qu'il est plus intéressé par son travail que par cette lettre. Il ouvre la lettre avec indifférence. Il lit : « Antonia grandit... » et reste rêveur.

4) Angela (autre robe) lit en bâillant une lettre de Krespel. Il écrit : « Je n'ai rien d'intéressant à vous raconter ; je ne vois que des personnes que vous ne connaissez pas ».

5) Krespel (autre costume) sort de chez lui en oubliant d'ouvrir une lettre d'Angela.

6) Angela (autre robe) déchire, sans la lire, une lettre du conseiller.

7) Le conseiller s'endort en lisant une lettre d'Angela, etc., etc.



On assiste à la fin d'une visite que le conseiller fait au ménage Keller. On voit qu'il est un grand ami de ce ménage. Les Keller ont deux filles, Frida âgée de onze ans et Rose âgée de huit ans. Il a des attentions particulières pour Rose qui a le même âge que Antonia. Il fabrique pour elles de petits jouets, moulins et bateaux de bois, que les enfants se disputent.

— Allons, petites filles, leur dit Mme Keller, remerciez M. Krespel au lieu de vous quereller.

Au moment où le conseiller prend congé, le Dr Keller lui dit :

— A dimanche, sans faute, n'est-ce pas ?

— Nous comptons sur vous, comme toujours, ajoute Mme Keller.

*

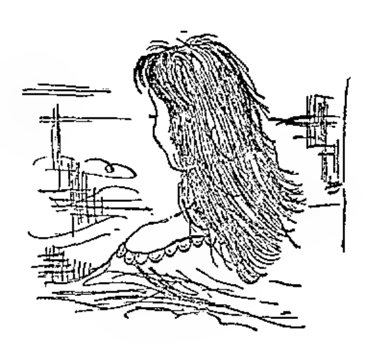
Vers la même époque, Krespel, un matin, lit dans la gazette que la signora Angela est arrivée en Allemagne et qu'elle fait fureur sur le grand théâtre de Francfort. Sa fille est sans doute avec elle. Krespel meurt d'envie d'aller embrasser cette enfant. Il part pour Francfort.



L'Opéra de Francfort.

Krespel est assis au premier rang d'orchestre. Angela est en scène, toujours aussi belle qu'autrefois et chantant à ravir. (Elle n'a pas trente ans). Elle est fort applaudie.

Dans une avant-scène, Krespel remarque une petite fille de huit ans. Elle est pâle, très brune, ses longs cheveux noirs tombent sur ses épaules. Sa robe blanche, décolletée, est ornée de nœuds de ruban. Elle porte au cou un collier que Krespel a, autrefois, donné à Angela. Il ne peut détacher son regard du visage de cette enfant.



A l'entracte, il court à l'avant-scène où l'enfant était assise. Mais l'avant-scène est vide. Il cherche Antonia parmi la foule qui va et vient dans les galeries du théâtre et, tout à coup, la reconnaît. Accompagnée d'une amie de sa mère, elle se promène tranquillement en faisant des moulinets avec une petite bourse de perles suspendue à de longs cordons.

Krespel s'approche d'elle. Elle s'arrête et, ainsi que le font souvent les grandes personnes qui veulent se mettre à la taille des enfants, il s'accroupit devant elle et lui adresse un sourire que l'émotion contenue. l'angoisse et le désir de plaire transforment en une assez effrayante grimace. Il faut ajouter que Krespel, âgé alors de cinquante-neuf ans, porte plus que son âge.

Il est pâle, ses cheveux, abondants au-dessous de sa calvitie, sont trop longs, ébouriffés et forment des touffes au-dessus de ses oreilles. Vêtu d'un vieil habit noir d'une élégance bizarre, il offre un aspect assez terrifiant.

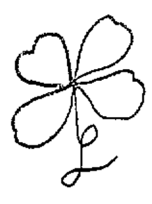
La petite Antonia prend peur et s'enfuit en criant :

— Au secours ! au voleur ! c'est un voleur d'enfants !

Un murmure s'élève. Tout le monde regarde Krespel en maugréant. Triste et confus, il se redresse, s'esquive et se dirige à pas pressés vers les coulisses du théâtre.

Il passe en hésitant devant plusieurs portes et s'arrête à celle où s'inscrit le nom d'Angela. Cette porte est entrouverte. Il en pousse doucement le battant et voit Angela debout, de profil, les mains posées sur les épaules d'un bel homme qui la regarde tendrement.

Il ferme les yeux une seconde, puis soupire et désolé, quitte le théâtre.



Krespel est de retour dans sa petite ville.

On voit que les années passent, au nombre toujours croissant, de violons qu'il suspend aux murs de son cabinet de travail.

Un jour il décroche un de ces violons et va jouer chez les Keller à l'occasion du mariage de leur fille Frida avec un bel officier de marine. Frida a dix-sept ans. Sa sœur Rose en a quinze. Toute l'assistance s'empresse autour du conseiller dont la présence est toujours une attraction. Sa réputation d'homme riche, original et mystérieux est bien établie. Il est brusque, nerveux, fantasque. Il s'habille comme s'il était resté attaché à un temps ancien ou comme s'il était inconscient du temps. Il inspire une légère crainte. Il fait aussi pitié à cause de sa vie solitaire.

*

La villa d'Angela en Italie.

C'est le soir. La table qui est mise devant la maison, à la même place qu'autrefois, n'est pas encore desservie. Le salon que l'on voit par les fenêtres ouvertes est doucement éclairé. Dans cette pièce on distingue Angela et plusieurs personnes.

La jeune Antonia sort du salon. Elle apparaît seule devant la maison et fait quelques pas dans le jardin pour respirer l'air frais de la nuit. Un jeune homme, qui tient dans une main un archet et un violon, apparaît à son tour, suit Antonia de loin, puis la rejoint.

— Oh ! restons dehors, lui dit-elle, et jouez-moi quelque chose qui ne soit que pour moi.

— Sur ce mauvais violon ?

– Mauvais ? Vous le trouvez mauvais parce que ma mère ne veut pas vous prêter son précieux violon de Crémone ? dit-elle en riant.

Vous n'avez donc aucune influence sur elle ? lui demande le jeune homme.

— Si, j'en ai, et même j'en ai parfois beaucoup, mais en ce qui concerne le violon de Crémone je n'en ai pas du tout. Giovanni, croyez-moi, je lui ai souvent et toujours sans succès demandé de vous prêter ce violon. Je sais qu'elle l'a fait, autrefois, réparer à grands frais. Bref, elle ne permet à personne d'y toucher.

- Que c'est mystérieux !

Mystérieux ! Oui, mystérieux c'est le mot. D'où vient ce violon ? Pourquoi est-il chez nous ? Jamais ma mère ne répond aux questions que je lui pose à ce sujet. Elle a peut-être aimé, vous savez ? Mais qui a-t-elle aimé ? Ce violon, j'en suis sûre, est lié à un secret.

Ils font quelques pas en silence.

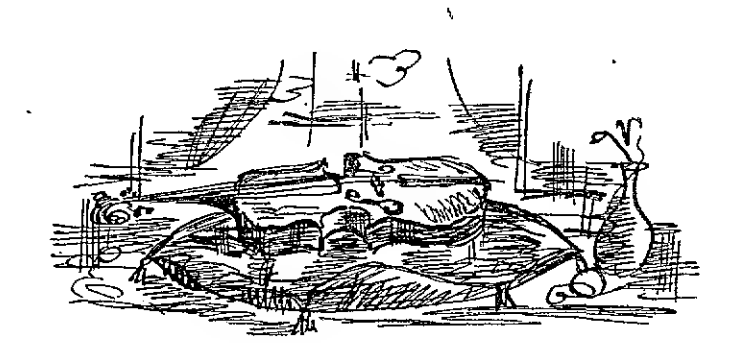
— Eh bien ! Giovanni, jouez-moi quelque chose. Montrez-moi que vous m'aimez.

Giovanni ne répond pas. Il prend Antonia dans ses bras et lentement l'embrasse avec beaucoup d'amour.

Ils s'en retournent muets vers la maison.

Comme ils vont rentrer, Giovanni s'arrête et se campe sur la terrasse. La lumière des chandelles qui brillent dans le salon l'éclaire. Il joue pour Antonia.

Elle va s'adosser à la façade entre deux fenêtres éclairées. Un instant elle écoute, puis elle prend son souffle et se met à chanter.



L'intérieur du salon.

Le violon de Crémone est posé sur un coussin de velours au centre d'une petite table.

Angela et ses invités se lèvent sur la pointe des pieds, sortent du salon et vont dans le jardin pour mieux entendre et pour mieux voir les jeunes gens.

Quand Antonia se tait les applaudissements éclatent.

— Voix admirable...

— Unique ! Insurpassable !...

— On ne peut rien entendre de pareil, déclare un vieil imprésario. C'est un fleuve, c'est un torrent de délices...

— Ah ! vous ferez bien des jaloux, jeune homme. Heureux fiancé !

— Votre femme chantera au théâtre, n'est-ce pas ?...

— Quand vous mariez-vous ?

— Le mariage? s'écrie Angela, c'est moi qui en fixerait la date. Antonia n'a que quinze ans !

Les fiancés s'éloignent enlacés.

*

Au cours de cette même nuit, Angela écrit à Krespel pour lui annoncer les fiançailles d'Antonia avec un jeune violoniste de grand talent et lui fixe la date du mariage.

*

Krespel reçoit la lettre. Sa physionomie s'éclaire au fur et à mesure que la lecture avance.

— Un violoniste ! Un violoniste ! Quelle merveille ! Titre, fortune, rien de tout cela n'existe, il n'y a d'important que d'être violoniste ! dit-il à Agnès, sa fidèle gouvernante.



Agnès, la gouvernante de Krespel fait son marché. Elle jase avec les commerçants.

Chez la crémière :

— Le conseiller rajeunit de jour en jour..

— Nous l'avons remarqué.

Chez la fruitière :

— Sa vie ne change pas et, tout à coup, il a changé.

— C'est curieux...

— Oui, on dirait que M. Krespel se prépare à quelque grand événement.

— Tiens.., tiens...

Chez le boucher :

— Donnez-moi votre meilleur morceau, bien fin, bien tendre, M. Krespel est gourmand ces jours-ci.

— Personne en ville ne sera mieux servi.



Krespel est impatient. Il barre tous les soirs un jour sur son calendrier.



Agnès chez la crémière :

— M. Krespel va partir en voyage.

— Vous aviez raison dame Agnès de soupçonner quelque chose. Où va-t-il donc ?

— Mystère.

*

Chez les Keller. Le Dr Keller dit à sa femme :

— J'ai rencontré Krespel ; il part pour l'Italie.

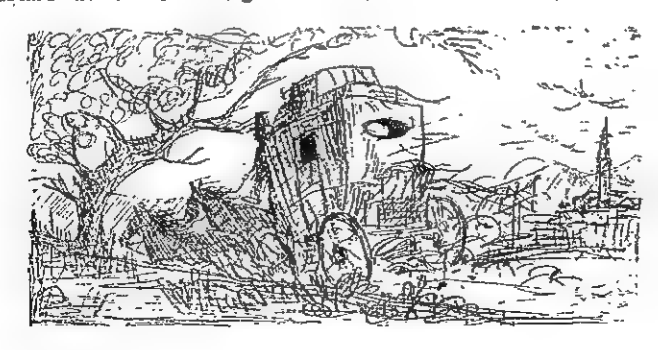
Le matin de son départ, au moment où Krespel va monter en voiture, il reçoit d'Angela une lettre suppliante :

« Venez, venez vite. Accourez, je me meurs. Pensez à votre fille, pensez à notre Antonia. Je lui ai dit que j'appelais près de moi un vieil ami qui la recueillerait et prendrait soin d'elle si je devais... ».

LOUISE DE VILMORIN.

(A suivre.)

(Trèfles de Louise de Vilmorin. Vignettes de J. Doniol-Valcroze)



FILMS SORTIS A PARIS DU 24 NOVEMBRE 1954 AU 11 JANVIER 1955

FILM FRANCO-ITALIEN

La Reine Margot, film en Eastmancolor de Jean Dréville, avec Jeanne Moreau, Françoise Rosay, Armando Francioli, Henri Genès, André Versini, Vittorio Sanipoli, de Funès. — C'est un joli mélodrame historique que l'on suit avec amusement. Regrettons simplement que Dréville ait hésité entre la stricte convention du mélo et une intention de satire historique. Entre les deux le film souvent hésite et trouve mal son équilibre. Certains décors sont très jolis ainsi que, très souvent, la couleur. L'interprétation est dans l'ensemble bonne, dominée par Jeanne Moreau, à la fois « comédie française » et très déshabillée, nous cachant peu un sein que nous sommes ravis d'avoir vu. A noter la performance qui consiste dans une coproduction franco-italienne à avoir fait jouer tous les rôles d'Italiens par des acteurs français.

FILM ANGLO-ITALIEN

Romeo and Juliet (Roméo et Juliette), film en Technicolor de Renato Castellani, avec Laurence Harvey, Susan Shentall, Flora Robson, Mervyn Johns, Bill Travers, Enzo Fiermonte. — Voir critique dans ce numéro, page 44.

FILM AUTRICHIEN

Die Letzte Brüke (Le Dernier Pont), film de Helmut Kautner, avec Maria Schell, Bernhard Wicki, Barbara Rutting, Carl Mohner. — Voir critique dans ce numéro, page 47.

FILMS FRANÇAIS

Le Feu dans la peau, film de Marcel Blistène, avec Gisèle Pascal, Raymond Pellegrin, Philippe Lemaire, Nadine Basile, Michel Ardan, Suzy Prim. — Dans le dialogue de ce film le mot « cocu » ne revient pas moins de dix-neuf fois. C'est donc d'une histoire de cocu qu'il s'agit. Les intentions de Blistène nous demeurent parfaitement mystérieuses. Mélodrame paysan ? Du sang et de la volupté du côté de Farrebique ? Signalons l'excellence de la photo, le jeu toujours convaincant de Philippe Lemaire et le sein, charmant, de Gisèle Pascal.

Papa, maman, la bonne et moi, film de Jean-Paul Le Chanois, avec Robert Lamoureux, Nicole Courcel, Fernand Ledoux, Gaby Morlay, Jean Tissier. — Le grand succès de ce film prouve que le public aime ça, comme disait La Palice. A l'intérieur de cette même formule, ne pourrait-on pas, tout de même, trouver quelque chose de moins « facile » ?

La Rafle est pour ce soir, film de Maurice Dekobra, avec Blanchette Brunoy, Jane Sourza, Jacqueline Pierreux, Grégoire Aslan, Jean Tissier, Armand Mestral. — Un conte de Maupassant entre deux histoires de Dekobra. Le Maupassant finit par ressembler aux Dekobra.

Votre dévoué Blake, film de Jean Laviron, avec Eddie Constantine, Danièle Godet, Colette Deréal, Jacques Dynam, Dora Doll, Robert Dalban, Gil Delamare. — La formule série noire qui a plafonné avec *Les Femmes s'en balancent*, s'use dangereusement. Celui-ci pèche surtout par la faiblesse du scénario. Il ne s'y passe pas grand-chose qui ne nous paraisse gratuit. Le moment est venu de renouveler la recette sous peine d'indigestion.

Le Vicomte de Bragelonne, film en Eastmancolor, de Fernando Cerchio, avec Georges Marchal, Dawn Adams, Jacques Dumesnil, Louis Arbessier, Robert Burnier. — La cape et l'épée n'ont pas fini de tenter les producteurs. Fernando Cerchio ne nous paraît pas digne de Dumas mais à cause de Dawn Adams il lui sera beaucoup pardonné.

Gustave Doré, film de Raymond Voinquel, préface de Jean Cocteau, commentaire de Alexandre Arnoux dit par Jean Marchat. — *Louis Lumière*, film de P. Paviot, commentaire d'Abel Gance. — Deux courts métrages qui constituent un excellent programme. Le *Doré*, fait de façon un peu scolaire, a le mérite de mieux faire connaître aux jeunes générations un très grand artiste. Le *Lumière* est excellent de bout en bout.

Le Congrès des belles-mères, film en Gevacolor de Emile Couzinet, avec Pierre Larquey, Jeanne Fusier-Gir, Maximilienne, Georges Rollin, Raymond Cordy, Colette Régis. — Un titre qui est tout un programme.

Bonnes à tuer, film de Henri Decoin, avec Danielle Darrieux, Corinne Calvet, Michel Auclair, Myriam Petacci, Lyla Rocco. — Sur un sujet pour Hitchcock, et en pensant à lui, Decoin a raté son affaire. Il y a une économie dramatique du policier qui supporte mal certaines fantaisies, surtout quand elles sont gratuites. Egarée sur la terrasse du crime, Danielle Darrieux demeure une vraie comédienne de l'écran.

Huis Clos, film de Jacqueline Audry, avec Arletty, Gaby Sylvia, Frank Villard, Arlette Thomas, Renaud Mary. — Une gageure ? Oui, sans doute, mais le résultat malaisé de l'entreprise fait se demander si cela valait la peine de la tenter. Sartre serait-il acinématographique par essence ?

Ali Baba et les quarante voleurs, film en Eastmancolor de Jacques Becker, avec Fernandel, Dieter Borsche, Samia Gamal, Henri Vilbert, Delmont. — Voir critique dans notre prochain numéro.

FILM JAPONAIS

Okasan (*La Mère*), film de Mikio Naruse, avec Kinuyo Tanaka, Massao Mishima, Kyoko Kagawa. — Voir critique dans ce numéro, page 50.

FILMS ITALIENS

Drôles de bobines, film en Ferraniacolor de Steno, avec Jean Richard, Maurice Teynac, Walter Chiari, Lea Padovani, Peter Trent, Luigi Pavese. — Rarement drôle.

Sul Ponte del Sospiri (*Sur le pont des soupirs*), film de Antonio Leonviola, avec Frank Latimore, Elvi Lissiak, Maria Frau, Andrea Checchi, Françoise Rosay. — Le clou de ce mélo italien est un duel nocturne en plein air qui oppose deux jeunes femmes en chemise de nuit. Le fleuret effleure, sans les endommager, les pointes des seins des adversaires aux charmes révélés par transparence sous la lune, complice des gloutons optiques.

Ulysse, film en Technicolor de Mario Camerini, avec Kirk Douglas, Silvana Mangano, Anthony Quinn, Sylvie, Rossana Podesta, Daniel Ivernel, Jacques Dumesnil. — L'ombre de Homère doit passer de mauvaises nuits. Avec un peu d'humour et de bonne volonté on aurait un burlesque... mais non, même pas.

Frine, Cortigina d'Oriente (*Phryné, courtisane d'Orient*), film de Mario Bonnard, avec Pierre Cressoy, Elena Kleus, Tamara Lees, John Kitzmiller, Roldano Lupi. — Phryné — une des plus jolies anecdotes de l'antiquité — méritait mieux que cette bleuette paillarde, artificielle et plate malgré d'agréables rotondités.

FILM FRANCO-ESPAGNOL

Une balle suffit, film de Jean Sacha, avec Georges Ulmer, Véra Norman, Jacques Castelot, André Valmy, Mercedes Barranco. — Ce film qui témoigne des progrès de Jean Sacha est plus agréable à voir que tous les Eddie Constantine du moment. Georges Ulmer est meilleur comédien et plus sympathique. Vera Norman, à croquer.

FILM ALLEMAND

Die Spur Führt nach Berlin (*Toute la ville tremble*), film de Paul-H. Rameau, avec Irina Garden, Gordon Howard, Curt Meisel, Barbara Rutting. — Cette ville était crédule. Le Parisien l'est moins. Mais il y a Barbara Rutting dont *Le Dernier Pont*, *Siegfried* et ce film affirment la personnalité.

FILMS ANGLAIS

The Maggie (*Maggie*), film de Alexander Mackendrick, avec Paul Douglas, Alex Mackenzie, James Copeland, Abe Barker. — Aussi amusant que *Whisky à gogo* et plus fin. L'interprétation laisse à désirer. Il y a dans le talent de Mackendrick quelque chose de mou mais aussi de séduisant.

Hobson's Choice (*Chaussure à son pied*), film de David Lean, avec Charles Laughton, John Mills, Brenda de Banzie, Daphne Anderson, Prunella Scales. — Paradoxalement dans ce film fait pour Charles Laughton, Laughton est en trop. Il masque le reste : une astucieuse comédie avec quelques résonances pirandelliennes.

FILMS AMERICAINS

Jivaro (*L'Appel de l'or*), film en Technicolor de Edward Ludwig, avec Fernando Lamas, Rhonda Fleming, Brian Keith. — Mineur dans ses intentions, ce récit d'aventures un peu naïf et naïvement colorié, n'en est pas moins une réussite qui a passé trop inaperçue. Il y a des moments qui — toutes proportions gardées — font penser à Conrad. Rhonda Fleming, qui enflamme le Technicolor, est de celles que l'on aimerait rencontrer au coin d'un bois.

Cripple Creek (*La Folie de l'or*), film en Technicolor de Ray Nazzaro, avec Georges Montgomery, Karin Booth, Jerome Courtland, William Bishop. — Western classique très solidement charpenté. Réalisation remarquablement musclée.

King Richard and the Crusaders (*Richard Cœur de Lion*), film en Cinémascope et en Warnercolor de David Butler, avec Rex Harrison, Virginia Mayo, George Sanders, Laurence Harvey, Robert Douglas, Paulu Raymond. — George Sanders est drôle en Roi Richard, mais Rex Harrison est encore plus drôle en *crooner* sarrasin.

Forever Female (*L'Eternel Féminin*), film de Irving Rapper, avec Ginger Rogers, William Holden, Paul Douglas, Pat Crowley. — Mince démarquage de *The Moon is blue*. Les acteurs s'ennuient. Les spectateurs aussi.

Hondo (*Hondo, l'homme du désert*), film en Warnercolor de John Farrow, avec John Wayne, Geraldine Page, Lee Aaker. — Exploitant le succès de *Shane*, ce film, tourné en relief et présenté en plat, présente en définitive plus d'attraits et moins de prétentions que son modèle. John Wayne est plein de sage autorité et la figuration indienne nombreuse et active.

Elefant Walk (*La Piste des éléphants*), film en Technicolor de William Dieterle, avec Elizabeth Taylor, Dana Andrews, Peter Finch, Abraham Sofaer, Mylee Haulani. — Elizabeth Taylor dans la féerie cinghalaise. Travail soigné de William Dieterlé et une charge d'éléphants très saisissante.

Scared Stiff (*Fais-moi peur*), film de George Marshall, avec Dean Martin, Jerry Lewis, Lizabeth Scott. — Nouvelles aventures comico-terrifiantes de Martin et Lewis. Lizabeth Scoot est charmante en pyjaveste.

Plymouth Adventure (*Capitaine sans loi*), film en Technicolor de Clarence Brown, avec Spencer Tracy, Gene Tierney, Van Johnson, Leo Genn, Dawn Addams, Barry Johns. — Peu raccrocheur, austère, digne et agréable travail de Clarence Brown. Jolie histoire. En faisant un effort on peut se passionner pour ce film qui en vaut la peine. Curieux homme que ce Clarence Brown qui sait encore, à l'époque des « digest » prendre, pour raconter une histoire, le temps qu'il faut.

Hell and High Water (*Le Démon des eaux troubles*), film en CinémaScope et en Technicolor de Samuel Fuller, avec Richard Widmark, Bella Darvi, Victor Francen, Cameron Mitchell, Geno Evans, David Wayne. — On n'a pas trop gâté Samuel Fuller pour son premier mier CinémaScope : Bella Darvi, plus un bugdet trop mince et une histoire également trop mince. Le résultat est peu encourageant. La couleur est parfois amusante, mais c'est bien tout.

Rhapsody (*Rhapsodie*), film en Technicolor de Charles Vidor, avec Elizabeth Taylor, Vittorio Gassman, John Ericson, Louis Calhern, Michael Chekhov, Barbara Bates. — Rachmaninoff triomphe, dans le cœur de la ravissante Elizabeth Taylor, des violons conjurés de Tchaïkovsky et Paganini. Vittorio Gassman prête son masque tourmenté au violoniste. John Ericson est le pianiste paresseux.

Wings of the Hawk (*Révolte au Mexique*), film en Technicolor de Budd Boetticher, avec Van Heflin, Julia Adams, Abbe Lane. — Solide western mexicain réalisé par un metteur en scène qui commence à solliciter l'attention des cinéphiles, Bud Boetticher.

Fireman save my Child (*Tout feu tout flamme !*), film de Leslie Goodwins, avec Spike Jones, Buddy Hackett, Hugh O'Brian, Tom Brown, Harry Cheschire. — Digne de Mack Sennet disent certains ; pénible et laborieux disent les autres. En vérité il est difficile d'émettre une opinion objective devant un burlesque américain sur la bande sonore duquel vient s'installer Roméo Carlès.

Ring of Fear (*Les Géants du cirque*), film en CinémaScope et en Warnercolor de James Edward Grant, avec Clyde Beatty, Pat O'Brien, Mickey Spillane, Sean McGlory, Marian Carr. — Du bon, du moins bon et du Mickey Spillane. Quelques remarquables numéros de cirque et un personnage assez fascinant de fou homicide, remarquablement interprété par un nouveau venu qui peut aller loin : Sean McGlory.

Saskatchewan (*La Brigade héroïque*), film en Technicolor de Raoul Walsh, avec Alan Ladd, Shelley Winters, Robert Douglas, J. Carrol Naish, Richard Long, Antonio Moreno. — Que ce film aéré, plein de paysages extraordinaires, soit un des meilleurs westerns de l'année n'a rien pour surprendre ceux qui admirent depuis longtemps le talent de Raoul Walsh. Voici un film dont nul plan n'est indifférent, dont chaque image déborde de vie et de mouvement.

Ride Clear of Diablo (*Chevauchées avec le Diable*), film en Technicolor de Jesse Hibbs, avec Audie Murphy, Dan Duryea, Susan Cabot, Abbe Lane. — Bâti comme *Rancho Notorious*, ce film est loin, évidemment, d'en avoir les qualités, mais permet au moins à Dan Duryea de faire une de ses meilleures créations.

Tarzan's Savage Fury (*Tarzan, défenseur de la jungle*), film de Cyril Endfield, avec Lex Barker, Dorothy Hart, Patric Knowles, Charles Korvin. — Bras d'acier, poitrine de fauve, Tarzan a du singe la dextérité et la sottise. Interdit aux plus de sept ans.

White Christmas (*Noël blanc*), film en VistaVision et en Technicolor de Michael Curtiz, avec Bing Crosby, Danny Kaye, Rosemary Clooney, Vera Ellen, Dean Jagger, Mary Wickes. — Somptueux spectacle. La VistaVision semble bien améliorer la « définition » de l'image. Nous avons apprécié plus spécialement Danny Kaye et l'exquise, la féerique Vera Ellen.

Carnival Story (*Ceux du voyage*), film en Technicolor de Kurt Neumann, avec Anne Baxter, Steve Cochran, Lyle Bettger, Georges Nader. — D'un sentimentalisme exacerbé, ce film est à voir. Curieuse Anne Baxter qui cède sitôt qu'on l'embrasse. Entre la bibliothèque de « Nous deux » et les « Jeunes filles » de Montherlant se situe *Ceux du voyage*, tourné dans des décors naturels en Allemagne. Couleur agréable.

Knights of the Round Table (*Les Chevaliers de la table ronde*), film en CinémaScope et en Eastmancolor de Richard Thorpe, avec Robert Taylor, Ava Gardner, Mel Ferrer, Anne Crawford, Stanley Baker, Felix Aylmer. — Le plus beau sujet du monde traité par l'habile Richard Thorpe comme un super *Ivanhoé*... et la belle Ava en CinémaScope... et le travelling de *Henry V* en presque mieux. La couleur : quelquefois très belle, souvent moins belle.

Jamaica Run (*Le Courrier de la Jamaïque*), film en Technicolor de Lewis R. Foster, avec Ray Milland, Arlene Dahl, Kendell Corey, Patric Knowles. — Ray Milland enfile un scaphandre pour aller chercher au fond de l'eau un héritage qui se trouvait tout bonnement chez le notaire. Histoire compliquée, mise en scène un peu laborieuse.

The Veils of Bagdad (*Le Prince de Bagdad*), film en Technicolor de George Sherman, avec Victor Mature, Mary Blanchard, Virginia Field, Guy Rolfe. — La tradition des Mille et une nuits passe aujourd'hui par Hollywood. Sherman le démontre une fois de plus avec dextérité, enluminures choisies et l'imposante présence de Victor Mature.

Lucky Me (*Mademoiselle Porte-Bonheur*), film en CinémaScope et en Warnercolor de Jack Donohue, avec Doris Day, Robert Cummings, Phil Silvers, Marcel Dalio. — Souhaitons qu' « elle » portera bonheur au film : il en a besoin...

TABLE DES MATIÈRES

Tome VII - du numéro 37 (juillet 1954)
au numéro 42 (décembre 1954)

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANC